PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 31 - ROMA, 3 AGOSTO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63986

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LIBERTÀ DI STAMPA

E' una triste cosa dover ancora discutere sulla libertà della stampa. Perchè oltre le polemiche contingenti su disposizioni positive di legge, la discussione riaperta significa che nel nostro paese non si è ancora giunti alla piena coscienza della responsabilità e dei doveri che questa medesima libertà impone a tutti coloro che vi partecipano, siano essi gli scrittori, siano anche, in certo senso, soltanto i lettori.

Infatti, regime ideale sarebbe quello in cui le sole remore e limitazioni fossero affidate alla moralità intima di coloro che di una qualsiasi legge sarebbero gli oggetti, al di fuori e al di sopra di norme positive e comunque restrittive di un diritto che è senza alcun dubbio inerente alla personalità umana e a quelle fondamentali facoltà in cui si sostanzia la democrazia moderna.

Questa premessa serve a prender posizione nel difficile e dibattuto problema, perchè è chiaro che là dove non esistono tali condizioni, il potere statale deve intervenire a regolare la materia e, in un modo o nell'altro in tutti i reggimenti democratici esistono limitazioni e controlli ad una astratta e assoluta libertà, non fossero che quelli del codice penale sulle pubblicazioni pornografiche o immorali o comunque rientranti nell'apologia di reato.

Il punto da stabilire è il limite e anche la sintesi tra diritti e doveri, il diritto inalienabile ad ogni uomo di dire e diffondere il suo pensiero e allo stesso tempo la protezione di quei concetti fondamentali su cui si fondano le società civili, cioè il dovere di non abusare del proprio diritto a scapito e danno dell'uguale diritto di tutti gli altri.

A me pare che nessuno possa ormai sostenere in buona fede, al di là di posizioni polemiche, l'assoluto e incontrollato diritto del singolo ad una libertà di stampa che si risolverebbe nella legge della giungla e nella dissoluzione di quei vincoli di convivenza e di solidarietà civile su cui soltanto può fondarsi un armonico vivere di cittadini. Tuttavia, queste evidenti e già dovunque esistenti limitazioni debbono originare da questa esigenza di imparziale difesa del maggior bene comune, non da desiderio di sopraffazione ed esclusiva tutela di idee e posizioni di una sola parte, sia pure, questa parte, la maggioranza dei cittadini.

La polemica attuale, a me sembra, non dovrebbe disconoscere questa posizione teorica, perchè altrimenti si cade subito nella valutazione partigiana, e se è molto facile proporre soluzioni demagogiche, non è altrettanto facile conciliare il diritto e il dovere, il diritto alla libertà e il dovere di non abusare di questa libertà, in sostanza togliendola alla totalità dei cittadini, vittime incolpevoli e silenziose degli abusi anche di pochi.

Una provvisoria conclusione del dibattito potrebbe essere proprio nella sterilità del dibattito stesso e nella responsabilità di tutti noi che scriviamo, se il dibattito è ancora aperto. Perchè la libertà della stampa non conosce migliore difesa della effettiva libertà morale di coloro che di questa stampa sono responsabili, e dipende in gran parte da noi se si discute ancora su come difendersi da noi medesimi.

Paolo Treves

I numeri 32 e 33 di «Idea» saranno di 4 pagine. La Direzione, la redazione e i tipografi vanno in ferie, ed augurano ai lettori «buone vacanze»

Federico Zandomeneghi: «Piazza d'Anversa»

PROGRAMMI SCOLASTICI, ECONOMIA E CULTURA GENERALE

Accostamento di cose diverse, anzi a prima vista repugnanti: ma ci è suggerito dalle condizioni della cultura economica in Italia, come parte essenziale della cultura generale, e dalla preparazione ad essa, che dovrebbe avvenire naturalmente nella scuola, a cominciare dagli ordini preuniversitari: cui è dedicato un grosso volume, venuto di recente alla luce: *Programmi per i vari gradi e tipi di scuola proposti dalla Consulta didattica.*

Non vogliamo qui discutere di proposito il programma che si riferisce allo insegnamento dell'economia della finanza e della statistica nell'unico tipo di scuola, in cui questa materia si insegna: gli istituti medi commerciali. Aggiungiamo di sfuggita che, per quanto diremo, ci sembra necessario ed urgente ristabilire anche nei due tipi di liceo classico e scientifico, secondo la riforma Gentile, l'insegnamento dell'economia: reso anzi autonomo, rispetto alla filosofia e alla storia e naturalmente ampliato: non, intendiamoci, nel senso della quantità, ma dell'effettiva esigenza di dare ai giovani, proprio ai limiti di una cultura generale più vasta, le nozioni essenziali dell'attività pratica economica.

Scrivere un programma di tal genere significa risolvere anzitutto un problema intellettuale e morale: esprimere una particolare visione del mondo economico e della vita di cui questo è espressione; poi un problema altamente didattico, quello di scegliere il modo più opportuno di rappresentare questo processo a giovani menti ancor vergini, perchè da tal modo dipende che queste, non solo apprendano più o meno facilmente una certa somma di nozioni, ma si sentano attratte, o irreparabilmente respinte, da quella rappresentazione e dall'ordine di studi cui impegna.

Perciò in America lo studio dell'economia agli *undergraduate* — un ordine di discenti, che sta fra i nostri diplomati di scuola media superiore e i nostri universitari veri e propri — è presentato come conoscenza delle istituzioni economiche e sociali in cui lo agire degli operatori economici si inserisce. Il nostro programma corrispondente, invece, continua a riportare dalla tradizione manualistica astruse e inconsistenti nozioni di economia psicologica, come introduzione ad un trattato sconnesso di indicazioni, ben lontane dal dare, come dovrebbero, una prima rappresentazione della mirabile unità e articolazione dei fatti economici.

Vero è che ogni programma vale in quanto, e nel modo in cui, sia svolto dall'insegnante. Ma, ahimè, qui le note dovrebbero farsi più dolenti, quasi a toccare altissimi lai. L'economia nelle nostre scuole medie non si insegna: generalmente non si sa insegnare, da docenti che si limitano, in genere, a poche nozioni di quella parte dell'insegnamento loro affidato che sembra più facile: il diritto.

Da ciò anche lo scempio dei libri di testo, che qui specialmente tocca il fondo della più scandalosa commercializzazione, per cui i giovani vengono a contatto con questa materia, definita da spiriti eletti come una delle più alte manifestazioni dell'intelligenza umana, attraverso appunti abborracciati, o manualetti ad uso concorsuale, infarciti dei più errati luoghi comuni, mentre testi scrupolosamente elaborati da esperti docenti universitari sono naturalmente giudicati troppo difficili da quegli egregi docenti, che dovrebbero studiarli e tenerli come traccia del loro vivo insegnamento, per interessarvi l'autonomo studio dei discenti.

Ma di ciò abbastanza. Provvede chi deve. E portiamoci in più spirabili aere.

•

Se di pochi può essere il contributo effettivo allo sviluppo della scienza economica — da cui solo può irradiare una diffusa cultura: — se la preparazione economica deve essere approfondita dai meglio dotati, che si danno alle professioni ed agli studi, specialmente a quelli che ormai hanno, insieme, di un poli-

Continua a pag. 6.

Celestino Arena

CONTROVERSIE SUL METODO IN BIOLOGIA

Spesso i giovani domandano a noi anziani: «Quale è il metodo migliore per procedere nelle scienze sperimentali e soprattutto nelle scienze biologiche?». Noi anziani, naturalmente, sorridiamo alla domanda ingenua e rispondiamo che il metodo migliore è sempre quello che porta ai risultati migliori; che esistono, certamente, delle norme di sana educazione scientifica basate sul severo accertamento obbiettivo, ma che i metodi di indagine, che contano più delle singole tecniche, sono complessi e strettamente rispondenti alla scienza che si coltiva, alla psicologia del ricercatore e al fine che questi si propone.

E' ovvio che chi è ancora inesperto poco può capire dell'intimo significato di questa risposta, e preferisce, per suo conto, attenersi a questo o a quel modello, tra quelli più in voga nel momento scientifico. In questa attitudine spontanea dell'animo giovanile, si cela la ragione di quel diffuso conformismo scientifico, che non è certo favorevole alla originalità della ricerca. Conformismo che tanto più si diffonde quanto meno è operante quel severo tirocinio necessario alla formazione di una propria personalità.

Abbiamo tentato in alcuni articoli dello scorso anno (vedi «Idea» n. 11, 13, 16) di mettere in rilievo come nel campo sperimentale, e specialmente in quello biologico, il conformismo scientifico quasi sempre si accompagna, oggi, ad un'altra tendenza dello spirito che porta all'astrattismo, intendendo con tal nome, nelle nostre scienze, l'attitudine a sopravalutare o tutto subordinare a un solo aspetto di un problema, che, specie in biologia, è sempre complesso. Questa attitudine o questa preferenza a un astrattismo così inteso non può, tranne che in determinati e fortunati casi, condurre a risultati fecondi, o meglio ancora non vale a schiudere nuovi campi fecondi.

Ma, innanzi tutto, la parola astrattismo adoperata in questo senso che si adegua ad una tradizione della scienza che da tanti anni io cerco di coltivare, ha lo stesso significato che viene adoperato in altri campi del pensiero e specialmente nelle scienze speculative e matematiche? E poi ci può essere un rapporto, e quale, tra l'astrattismo matematico e quello biologico?

E' evidente che nel nostro senso lo astrattismo non è certo esempio di rigore scientifico, mentre in matematica «il rigore che sembra incompatibile con l'intuizione è giudicato da molti compagno favorito dell'astrattismo» (da Severi).

Ci sarebbe dunque una profonda differenza, ma essa va riferita solo ad alcuni aspetti concettuali, e soprattutto la sua chiarificazione mira a mettere in luce le differenze strettamente collegate alle caratteristiche delle diverse scienze.

Per quanto assai varie possono essere le questioni matematiche (E chi non ammira l'altezza che può raggiungere la speculazione matematica? Ve ne sono tra esse moltissime il cui punto di partenza è una ipotesi personale, che molti dicono arbitraria, che pur prescindendo dalla realtà obbiettiva, può con estremo rigore, adoperando il linguaggio ed i procedimenti di una logica matematica, sviluppare una ricerca che risponde in pieno ai canoni dell'astrattismo matematico.

Chè questo rigore formale, pur nel campo più o meno omogeneo della ricerca matematica, sia sempre sufficiente all'accertamento della verità è argomento su cui io non ho la competenza che sola può giustificare un intervento diretto. Ma mi è sufficiente ricordare che vi sono matematici illustri che sono scettici sulla questione, che in fondo si riferisce alla vecchia e sempre operante controversia fra astrattisti ed intuizionisti. Un gustoso episodio, riferito dal Severi, è sufficiente a metterla in risalto.

Verso il 1900, Lindemann pubblicava negli Atti della Accademia di Monaco, una dimostrazione dell'ultimo teorema di Fermat; un collega del Severi, allora assistente a Torino, che era un fervente seguace delle idee di Peano, gli disse un giorno, tutto soddisfatto: «Ho potuto ridurre in simboli di logica matematica tutta la dimostrazione di Lindemann, e si può dunque dichiarare che è giusta...». Ma pochi giorni dopo era proprio Lindemann a pubblicare una sua successiva nota per dichiarare che la «dimostrazione» da lui data in precedenza era falsa!

Non vogliamo certo generalizzare questo episodio che serve solo ad ammonire sulla pretesa infallibilità dei simboli e delle logiche matematiche, quando li si vuole applicare oltre quei limiti entro i quali possono agire. Ma soprattutto vale ad ammonire quei biologi che con tanta fiducia si rivolgono a «dimostrazioni» matematiche, riducendo a formule i dati riguardanti un aspetto magari transitorio o accessorio di una complessa questione e illudendosi che la risoluzione parziale, che può avere anche la sua importanza, abbia un valore generale giungendo così a conclusioni erronee.

Questi biologi possono avere impiegato nelle loro operazioni, con esattezza rigorosa, simboli e logiche matematiche, ossia un rigoroso astrattismo del calcolo, ma con una visione unilaterale del fenomeno biologico sono incorsi in un erroneo astrattismo biologico. E' evidente, in tali casi, che l'errore del biologo è essenzialmente dovuto al nessun rispetto per la tradizionale «logica classica». Ed è proprio questa deficienza concettuale che sta alla base dell'astrattismo biologico, deficienza che è un difetto di critica, qualche volta anche volontaria, quando si vuole fare il passo più lungo della gamba. Ma non basta; non si tratta solo di deficienza di critica, sia essa volontaria, se fa comodo, sia involontaria, ma nell'astrattismo biologico, così spesso erroneo, si tratta anche di deficienza di intuizione. Ecco allora che la lotta più che secolare nel campo matematico tra intuizionisti e astrattisti, si ritrova con una incidenza assai più estesa e profonda nel campo biologico.

Se anche tra i matematici tanto si sente, dagli intuizionisti, il richiamo possente della realtà obbiettiva, questo anelito è una necessità inderogabile per gli studiosi della vita, che non possono immobilizzarsi su subbiettivi astrattismi.

E se in tante questioni matematiche l'astrattismo logico, avulso dalla intuizione, può essere sterile, nelle scienze sperimentali e specialmente in biologia l'intuizione è gran parte (certamente la più importante) di quella speciale attitudine che noi denominiamo, senza saperla in sostanza ben definire, «spirito scientifico».

Intuizione e fantasia sperimentale sono, se guidati dalla critica logica, i migliori coefficienti del progresso biologico. Si parla tanto, a ragione e a

Continua a pag. 6.

Giulio Cotronei

SIMULACRI E REALTÀ

UN SISMOGRAFO

I conferenzieri noiosi non sono mai mancati, ma nella nostra epoca si sono moltiplicati per un certo mito della parola, la quale opererebbe miracoli come voglion farci credere coloro i quali si ricordano che l'uomo è un animale parlante, ma hanno dimenticato ch'è pure un animale pensante.

C'è da dire che la misura è colma, se il dott. E. A. Kretsinger, specialista dei problemi della radio, del radar e dei terremoti, ha costruito una specie di sismografo elettronico che registrerà la noia e l'impazienza dell'uditorio. Un ingegnoso dispositivo traccia su un foglio di carta una linea. Se la linea è retta il pubblico pende dalla bocca dell'oratore, ma se si spezza a zig-zag, quel pubblico è in preda a noia mortale.

Il principio che ha guidato l'inventore del provvidenziale strumento è questo: un uditorio interessato resta immobile, un uditorio distratto si agita. Il sismografo, evidentemente più sensibile del conferenziere, mette sotto gli occhi di chi parla, il foglio di carta su cui viene tracciandosi la linea rivelatrice.

Lo strumento è davvero ingegnoso, e dimostra soprattutto quanto sia ingenuo il dott. E. A. Kretsinger, il quale ignora che ogni conferenziere, se non vuota il sacco, non si arrende, procede imperterrito e, incalzato dalla noia degli ascoltatori, sposta sempre più la fine, per cui l'unica salvezza è quella di restar immobili, fingendo un'attenzione che, come una lama invisibile, taglierà il filo del discorso.

LA RELIGIONE DEL PROGRESSO

Chi osa oggi, scrivendo o parlando, mettere insieme le sillabe che compongono quei due sostantivi? Eppure per quasi mezzo secolo gli spiriti cosidetti forti con «la religione del progresso» scalavano il cielo per vuotarlo ed affittarlo alla scienza. In luogo dello slancio della fede sembrava più saggio conquistare un primato di velocità sulla terra. A poco a poco però, come per una tacita intesa la formula cominciò ad inceppare le labbra, divenne più rara, ed oggi solo se vogliamo divertire la gente pronunciamo con ironica solennità quella formula.

La letificante «religione del progresso», superstizione artificiale, ha tuttavia lasciato in eredità le sue illusioni, ed altre superstizioni, che si chiamano Storia, Economia, o con altri nomi burbanzosi. Buon segno tuttavia che queste rispettabili divinità hanno per strascico delle serie inquietudini, come se avessero perduto il proprio sostegno. Con la religione del progresso l'uomo aveva l'aria di dire all'Universo: «Coraggio, ci penso io!». Caduta la iattanza, oggi è già molto, se riusciamo a farci animo per non essere spaventati dalla vita. Non le fatue, ma neppure le severe speranze riusciamo ad accogliere nel nostro animo. L'uomo è diventato più serio, più cauto, più diffidente. Dopo aver creato e adorato le macchine, han dovuto constatare che il loro ingranaggio spesso maciulla carne viva.

Varius

SOMMARIO

POESIA DI ETTORE SERRA

L'occasione ad un nuovo incontro con colui che, se non proprio lo scopritore, è stato almeno il primo editore di Ungaretti, ci è offerta da due nuove raccolte di poesie di E. Serra: *Virgulti sulla frana* e *Scavi nel tempo* (ed. Berben, Modena), precedute, sedici anni or sono, da *Stambul ed altri paesi*, introdotta da un'affettuosa prefazione di G. Ungaretti. La cui dimestichezza potrebbe, lì per lì, far pensare a un'insistita suggestione di motivi e di tecnica, esercitata dal poeta maggiore, e così originalmente innovatore, sul poeta amico. Pare quasi un miracolo che ciò, almeno nelle odierne raccolte, non sia accaduto. Colpisce infatti subito, già ad una prima lettura, la felice ed agile indipendenza che il Serra ha saputo mantenere di fronte ai più accreditati modelli della lirica d'oggi, Ungaretti compreso. La qual cosa non significa neppure soggezione ad esausti moduli del tradizionalismo fine-ottocento: poichè l'altra caratteristica che più dà nell'occhio in queste poesie è la franca modernità delle forme e del linguaggio oltre che dei temi, in cui l'ispirazione agevolmente ed alacremente si muove, pur tra qualche superstite vezzo arcaico.

Modernità, dunque, di ispirazione e di resa, che non è il frutto insipido di una ricerca a freddo, da alchimista prezioso e paziente, ma attualità viva, che nasce unicamente da personale impulso di gusto e di sensibilità; spontanea, graduale conquista, cui è approdata la intima evoluzione dell'uomo e del poeta; tutt'una cosa, insomma — nel progressivo adeguarsi alle esigenze della lirica contemporanea — con la storia stessa dell'uomo poeta.

Nuovo perciò il Serra, ma sul piano di un'[illegible] diffusa, in un clima di arte comune da [illegible] autentico, artista non può ormai più estraniarsi. [illegible] il rischio di consegnare a chi [illegible] troppo facile [illegible] sulla qualità negativa di [illegible] della propria [illegible]. In questo clima si distende [illegible] ad agio, l'individualità del poeta, da cogliersi in tratti quasi impercettibili, in talune movenze, in certe sfumature della voce, [illegible] in una intonazione ed in un [illegible], che fa dire: «E' la sua voce, questa». Così che è difficile scoprire accenti [illegible] d'altre voci, [illegible] che s'odano in mezzo ai versi di Serra, che disarmonizzino come un'intrusione indesiderata. Si intende tuttavia che, in una lirica la quale si giova di una così spiccata [illegible] di moduli, si possono qua e là incontrare rapide locuzioni, od immagini, o inflessioni del canto, che rimandano ad altri poeti; e vanno da uno sporadico [illegible], anche [illegible] di sapore carducciano e dannunziano («nel gran silenzio meridiano», «nello splendore della fulva estate», «nel continuato fremere degli archi»), a movimenti ritmici, lessicali e fantastici di evidente impronta ungarettiana («la svelta aerea ninfa fuggitiva», «La carne ilare sbocciava», «Sull'interminata terrazza — sono rimasto solo — ad applaudire — entusiasticamente»), e persino a taluno dei più abusati vezzi ermetici: «esigua il respiro — ad orlo di sabbia», «...s'effondono — a riva di sabbia». Ma sono cadenze, specie quest'ultime, che quasi inevitabilmente un poeta vigile respira con l'aria stessa del proprio tempo. Più inaccettabili le prime; più comprensibili i lezi ungarettiani ed ermetizzanti. E non fanno macchia nel perspicuo panorama di canto che, in questi suoi libri, Serra ci schiude dinanzi.

Più proficuo sarà, se mai, rintracciare affinità di tono diffuso con qualcuno dei poeti che oggi vanno per la maggiore.

●

Quasi subito, specie nelle poesie di ispirazione amorosa, intimistica e meditativa (una lirica, per così dire, diaristica: intessuta di fatti interiori, od anche esterni, ma che si sono vivacemente ripercossi nella individuale psicologia dello scrittore) capita di ricordare Saba. Ma si tratta di una generica somiglianza, limitata a taluni momenti, la quale nulla toglie alla intatta originalità della poesia di Ettore Serra, e che porta ad escludere qualsiasi consapevole, oppure inconscio, procedimento di ricalco poetico.

Pertanto Serra sfugge ad ogni tentativo di catalogazione entro i limiti di qualcuna delle più alacri correnti di poesia contemporanea. Egli piuttosto si muove — giova ripeterlo — nella comune atmosfera di un diffuso costume poetico. Ed apparirebbe, in definitiva, un isolato. Senonchè i precipui caratteri della sua produzione in versi potrebbero agevolmente inserirlo nella corrente dei realisti lirici.

Quali dunque, in più esplicito modo, i caratteri costanti che ci dànno diritto di annoverare Serra tra i poeti del realismo lirico? Anzitutto, la presenza in lui di quella peculiare forma della sensibilità, che diciamo attuale, nuova: una capacità e propensione a cogliere impressioni ed intuizioni sottili, a sorprendere cioè le *nuances* di cui il sentimento, giù alle radici, si sostanzia e s'intesse. Attitudine che negli ermetici, nei surrealisti e negli imagisti esclude ogni altro contenuto (di organico sentimento, e di pensiero) e che, così protratta e lìta, costituisce la più essenziale conquista cui l'approfondimento dei contenuti, da Poe in qua, è approdato: quasi la scoperta, e progressiva rivelazione, di una nuova categoria dello spirito, facoltà, o virtù, quasi sconosciuta alle epoche di poesia che hanno preceduto il romanticismo, se si eccettuino forse i primitivi lirici greci, Lucrezio negli istanti di più intensa liricità, i *poetae novi* latini, Villon, e qualche altro.

Ma in Serra — così come in tutti quei poeti che oggi diciamo *nuovi*, e che si identificano a un dipresso coi realisti lirici — le impressioni sottili e preganti, cariche di sensi remoti, non si consegnano all'ispirazione nella loro fuggevole e franta molteplicità, sì da ingenerare quell'atomismo analogico ed impressionistico, che si fa da ultimo dettato oscuro, eloquio frantumato (restano pur sempre, questi, gli appunti più gravi da muovere alle poetiche arcaniste e surrealiste). Invece in Serra, e nei poeti che più gli sono vicini, le disperse sensazioni ed intuizioni si saldano fra di loro, formano trama coerente, scoprono insomma la organica unità di un umano sentimento. Ed ecco che nei versi di costoro il motivo ispiratore (l'argomento) c'è, si ravvisa senza sforzo. Ecco che il canto si articola, scorre armoniosamente; esso si è fatto chiarezza illuminante, palpita nel moto di un respiro intenso, ma regolare, umano, vero, ritmato armonicamente nella forza coesiva del sentimento, il quale possiede una propria interna logicità. E le rapide improvvise illuminazioni della sensibilità segreta gli danno, da ultimo, una luce di suggestione che fascia l'intero componimento: «Sulla faccia franata — della vecchia casa marina — non c'è più colore — sforzate di pioggia e venti, — morsi di salsedine... — Ma se primavera ritorna, — anch'essa gode, e si scalda — a quel suo ricordo di rosa. — Intorno attonita guarda, — ora che il mondo si dora — nella quiete come un frutto, — e nell'aria e sul mare, — lungo le spiagge deserte, — sui rivi che brucano — il verde magro alle canne, — brilla un fulvido oro; — e un trillo una voce sorprendono — in silenzi assopite distanze. — Ora le prime fogliette — sulla muraglia friabile — mette una vite; — e al sole che occhieggia — fra una labile — trama di riflessi — salente dal mare — la faccia rugata — sotto ciglia d'ardesia s'illumina. — Così anche a me basta — un nulla, perchè la mia vita — si colori di giovine sangue — e ripalpiti» (*Virgulti sulla frana*).

Naturalmente, il mezzo espressivo è anch'esso attuale, nuovo. E' appunto il linguaggio che una simile — vorremmo dire *inedita* — materia sensitiva ed emotiva postula come lo strumento a sè più connaturato, e ch'è, in definitiva, tutt'una cosa con l'atto creativo.

Bortolo Pento

● Intervistato alla radio, per la rubrica «Poltrona di prima fila», il vicesegretario nazionale del Sindacato Autori Drammatici, Giuseppe Luongo, ha denunciato un nuovo grave pericolo, che minaccia la vita del teatro drammatico italiano. Fin dal 1946 era stato concesso con Decreto legislativo un abbuono del 10% sui diritti erariali per la rappresentazione di commedie italiane. Oggi, per un'errata interpretazione della pratica da parte di alcuni organi fiscali, la concessione corre rischio d'essere revocata, con scarso profitto per l'Erario, ma con danni incalcolabili per il repertorio italiano. Autori, attori e capocomici hanno solidalmente espresso la loro preoccupazione all'autorità governativa, e si augurano di trovare piena comprensione nel ministro Pella, al quale compete in definitiva ogni decisione sulla questione.

INTELLIGENZA E UMORE DI CARRIERI

Sì: ha ragione Mario Praz: «La letteratura italiana non è stata mai tenera per gli eccentrici; la nostra letteratura sta per le carriere rettilinee, rifugge dalle linee tortuose, serpentine, bizzarre, gli eccentrici vi trovan poco posto». E Praz argutamente si domanda che posto potranno avere nelle nostre storie future un Savinio, un Carrieri: «me li vedo già cacciati in qualche nota a piè di pagina, perfino da un futuro Guido Mazzoni». Da noi uno Sterne avrebbe avuto scarsa risonanza; e forse avrebbe stentato a trovare un buon editore. Sicuramente da noi un Pope sarebbe classificato fra i poeti minori. (E voi sapete con quanta diffidenza è da noi considerato un Burchiello).

Raffaele Carrieri, poeta critico scrittore di mille sapidi umori e d'acuta intelligenza (un «moralista» che sarebbe piaciuto al Bon?), e davvero un «tiratore formidabile»; il Praz, in vena di definizioni argute, lo definisce il «Guglielmo Tell delle nostre lettere». Le sue frecce sotto i suoi veloci puntuti aforismi: quando fanno centro, e lo fanno spesso, il bersaglio a lungo vibra.

Cammina a volte sulle orme di Jules Renard: ma il suo calamaio ha più acidi. Poche righe: lampi che illuminano più di lunghi e cattedratici saggi. Scarni milligrammi d'inchiostro: e ci da ritratti di uomini (il loro volto il loro umore la loro arte) della statura di un Rimbaud, di un Greco, di un Goya, di un Rembrandt. Apriamo a caso il suo «brogliaccio»: ecco Picasso: «La mano di Picasso è come un rivoltella carica senza sicura: si vedono uno dopo l'altro i bersagli centrati ma non si avverte il rumore dei colpi». Fragonard: «L'ape finalmente ha digerito la rosa». E gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare fino alla citazione quasi totale del furbissimo (e intelligentissimo) libro. Uomini; ma anche città, paesi, stagioni. Piazza Navona: «Il Barbiere di Siviglia trasformato in acqua e travertino». I suoi illuminatissimi paesi: «La luce dei miei paesi ha l'acutezza di un atroce violino. Un violino con una corda sola». A volte gli aforismi si accavallano: agglutinazione di concetti, simbiosi madreporiche: un caleidoscopio che t'invita a mirare effetti stupendi. Si veda, ad esempio, il ritratto del povero Barilli: «Ha l'incedere del sonnambulo che abbia commesso qualcosa di raccapricciante»; «Sembra uscito da un libretto d'opera col pastrano pieno di topi». Il suo orecchio: «L'orecchio di Barilli si sveglia dal letargo. E' una grande orecchia barocca lavorata con un palchetto d'opera». Il suo occhio: «il suo freschissimo occhio di serpente». Alzo gli occhi da questa pagina carrieriana e rivedo, vivissimo, Barilli.

Spesso fa capolino il suo sentimento, la sua umanità — ogni vero poeta ha il cuore che piange e ride —: «Sensazione — Io sono morto e mio figlio si sta sbarbando. Ahi, s'è tagliato. La guancia mi duole. Lui non s'è neanche accorto che c'è una macchiolina rossa sotto il sapone».

Attento. Sensibilissimo. Del Greco: «Bisognerebbe sistemare un sismografo nelle composizioni per controllare da che parte vengono le scosse». Colori, odori, sensazioni di quarte e quinte dimensioni: si veda la sapidissima «Colazione di De Pisis».

Questa notarella mi nasce dalla lettura del suo intelligentissimo «*Brogliaccio*» (ed. Milano-Sera). Illuminazioni, stramberie, fuochi d'artificio, testimonianze, schegge di sogni, grotteschi, barocchismi, epigrammi, madrigali, lagrime, sorrisi: un libro indefinibile. «Brogliaccio» è proprio un titolo indovinato. Ci sono anche parecchi ricordi personali, perchè, in fondo, questo è il suo diario: di artista e di uomo. Si legga «Quando ero doganiere». Laggiù, a Palermo, gli anni difficili, quando, fra solitudine e disperazione, nacque la sua poesia. Ecco qualche frammento del suo diario palermitano: «Appena spunta la luna i contrabbandieri indossano camicie di tartaruga, sono i cardinali di mezzanotte. Ogni foglia nasconde un occhio. Alberi si muovono e camminano in punta di piedi per controllare il sonno. Non dormo. Mi piace rimanere in silenzio. Seguo i passi. Seguo le botti. I barili saltano da una roccia all'altra come stambecchi. Forse è meglio dormire e lasciar correre gli aranceti verso il mare» e si ricordino certe pagine sensibilissime del suo primo libro di poesia: «*Il lamento del gabelliere*». A volte dentro la filigrana della sua pagina scorgiamo Apollinaire e in quelle più poetiche (dove scorgiamo «tremolare una foglia verde») anche Garcia Lorca; e quando i suoi bizzarri umori s'annodano in ripidi funambolismi, ecco far capolino magari Dalì.

Questo «brogliaccio» si chiude con due lunghi «capitoli» dedicati a Rimbaud e a Verlaine. Bellissimi. Rimbaud: «Il suo respiro ha l'affanno degli angeli che hanno compiuto una grande e vana fatica»; «Non leva gli occhi da terra: è in castigo. Se potesse piangere, il cielo scenderebbe per toccargli fraternamente la spalla»; «Fa un buco a terra e vi caccia dentro l'occhio famelico; vuole arrivare al centro, al fuoco originario».

Umore. «Immaginazione veloce» (Flora). Ma anche intelligenza: un'intelligenza armata d'un'ilare, rapida novità che piace. Sotto il regno della vittoriosa fantasia di Raffaele Carrieri il «luogo comune» è clamorosamente sconfitto: ecco perchè la sua pagina è vibrante e viva.

Il «*Brogliaccio*» si orna di parecchi disegni: De Chirico (ritratto di Carrieri), Picasso, Chagall, Gavarni, Scipione, Ernst, Manet, Campigli, Tamburi... Si sono anche un disegno di Garcia Lorca e uno di Apollinaire.

Carlo Martini

UN INEDITO DI SALVATORE QUASIMODO

DAL "MACBETH,, DI SHAKESPEARE

ATTO QUARTO

SCENA PRIMA

Una caverna — Nel mezzo, una caldaia che bolle.

(Tuoni — Entrano le tre streghe)

PRIMA STREGA

Miagolò tre volte il gatto.

SECONDA STREGA

Guaì tre volte ed una l'istrice.

TERZA STREGA

L'Arpia urla: «E' l'ora, è l'ora!»

PRIMA STREGA

Gira e gira intorno intorno!
Nella pentola già schiumano
verdi viscere di tossico:
sotto, il fuoco freme e rossica.
E tu rospo, che da trenta
giorni e trenta notti intere
sotto fredda pietra dormi
trasudando il tuo veleno,
nell'ingordo gorgo magico
giù a bollire. Noi balliamo!

TUTTE

Forza, forza! Scorza e foglia
— sfuria, fuoco — acqua, gorgoglia!

SECONDA STREGA

E tu, giù, lombo di biscia
d'acqua marcia, bolli e cuoci!
Giù, pupilla di ramarro,
lingua a forca d'una vipera,
raso viscido di nottola;
poi una coscia di ranocchia,
una zampa di lucertola,
un anello d'orbettino,
una lingua di levriero,
e di gufo un'ala nera.
Bolli, scroscia come broda
dell'inferno, scroscia, bolli
per il filtro più malefico!

TUTTE

Forza, forza! Scorza e foglia
— sfuria, fuoco — acqua, gorgoglia!

TERZA STREGA

Questa scaglia arsa di drago,
questo gozzo, questo ventre
d'uno squalo; già la radica
di cicuta, tratta sotto
tetra notte, giù quel fegato
dell'ebreo più spergiuro,
e la bile d'una capra,
e le rosse bacche colte
su da un albero di tasso
a un'eclissi della luna.
E poi giù, metti quel naso
che pendeva in faccia a un turco,
quelle labbra già d'un tartaro.
Qua, c'è ancora questo dito
di bambino strangolato
da puttana partorito
in un fosso melma e sterpi.
E non manchino budella,
nella pentola, di tigre.
Sia la broda spessa e grassa.

TUTTE

Forza, forza! Scorza e foglia
— sfuria, fuoco — acqua, gorgoglia!

SECONDA STREGA

Con il sangue d'un babbuino
farò fredda la mistura.
E l'incanto è già sicuro.

(Entra Ecate)

ECATE

(Alle streghe)

Bene, bene! Bel lavoro!
E ciascuna avrà il suo oro.
Ora, intorno alla caldaia,
a incantare il contenuto,
fate circolo e cantate
come gli elfi e come fate.

(Musica — Si ode un canto: «Neri spiriti...» ecc. Ecate si ritira)

SECONDA STREGA

Sento i pollici che prudono:
sta arrivando qualche infame.

(Bussano)

Spalancate le porte
a chi cerca la sorte!

(Entra Macbeth)

MACBETH

Che cosa state facendo, misteriose e fosche streghe di mezzanotte?

TUTTE

Una cosa che non si può dire.

MACBETH

Vi scongiuro, mettete in opera qualunque incantesimo della vostra arte per rispondere a quello che vi chiederò! Anche se doveste liberare i venti e scatenarli contro le chiese; anche se le onde del mare in tumulto dovessero distruggere e inghiottire tutte le navi, e le spighe del grano venissero abbattute, e gli alberi schiantati, e i castelli rovinassero, e le sommità dei palazzi e delle piramidi s'inclinassero sulle loro fondamenta, e i preziosi germi della natura dovessero essere tutti dispersi fino a stancare la stessa distruzione, rispondete alle mie domande!

PRIMA STREGA

Parla!

SECONDA STREGA

Domanda!

TERZA STREGA

Risponderemo!

PRIMA STREGA

Preferisci saperlo dalla nostra bocca o da quelli che ci comandano?

MACBETH

Da loro; chiamateli, voglio vederli.

PRIMA STREGA

Su, versiamo nella fiamma
tutto il sangue d'una scrofa
che ha ingoiato la covata
dei suoi nove porcellini;
e quel grasso vada in fumo
ch'è colato da una forca
non appena adoperata.

TUTTE

Vieni dall'alto o dal profondo,
appari e mostra il tuo potere!

Traduzione di
Salvatore Quasimodo

Rolando Monti — Cabine (tempera)

VISITA AL "CONVENTO,, DI MICHETTI

Talvolta la nausea per la pittura avviene per saturazione e per amarezza dell'eccesso di cattivo gusto, anche in chi di questa arte ha fatto una ragione di vita. Non è facile immaginare, per esempio, quali reazioni avvengano quando con la tenacia della buona volontà e lo scrupolo della massima attenzione ci si trovi ad esaminare centinaia e centinaia di pitture di oggi quali possono affluire al richiamo d'un « premio » che ha raggiunto una cospicua entità.

Per ore ed ore affiorano dalla anonimia delle tele, minacciose come un esercito, immagini strane, distorte arbitrariamente, squallide, impacciate, truculenti, piatte e insulse, artificiose e senza spirito, implacabilmente dilettantesche, ed è raro quel sospiro di sollievo strappato da un lembo di autentica pittura, sinceramente vissuta come schietto momento di poesia che viene a variare l'incredibile monotonia dei pur infiniti aspetti della categoria del brutto.

A consolarci della amarezza di constatare quanta mai gente dipinge, che non dovrebbe, e quanto lavoro e tempo e mezzi sono consumati nella errata fatica inutilmente dedicata all'arte, giunge opportuno l'invito a salire al « Convento » dove ha vissuto e operato F. P. Michetti e dove D'Annunzio ha trovato periodi di felice pienezza creativa.

La giornata è limpidissima, i verdi delle macchie d'alberi e le ombre azzurre delle casette dai toni freschi e nuovi, vividi, quasi eccessivi sono nettamente iscritti nei limiti della forma: la salita al « Convento » che s'affaccia oltre la cittadina dall'alto, in cospetto del mare, è quanto mai agevole e consolante.

E' curioso, tuttavia, questo portico ad arcate che sembra piuttosto l'inizio d'un palazzo che un convento, sotto il quale si apre, invece, la Chiesa di Santo Antonio tutta bianca di stucchi settecenteschi con vecchie tele abbandonate sugli altari a colonne. Fin qui solo la gran pace che regna sullo spiazzo esterno dove qualche figlio di pescatori giuoca silenzioso, all'ombra delle grandi piante, può suggerire in parte il perchè della preferenza di Michetti per un tale luogo: certo, neppure al giorno d'oggi s'odono fastidiosi i rumori del traffico e solo, facendo bene attenzione, giunge grato all'orecchio il risciacquìo del mare.

Si suona al portone sagomato del Convento come è accaduto tante volte che, stanchi e assetati, si è fatto lo stesso gesto per chiedere un sorso d'acqua e poi si è restati a lungo, passando da un corridoio ad un chiostro, fin sotto la pergola, dove un qualche frate ci ha ridato la calma e la serenità col solo gesto tranquillo dell'accoglienza.

Qui, invece, dal muro bianco (e, d'ora in poi tutto è bianco, qui dentro) proprio di lì dove si affacciava il viso bonario d'un converso, ecco apparire inquadrato contro l'azzurro limpido del cielo nel piccolo taglio rettangolare dello spioncino, il volto luminoso e puro d'una ragazzetta di queste parti: di colpo, il riferimento agli indimenticabili studi a pastello e alle « pastorelle » di Michetti ci rende perplessi; per quali richiami straordinari e da quali ricordi visivi si protende di lassù, con un dolce sorriso di attesa quel volto giovanile? Appartiene dunque all'arte, alla tradizione delle modelle che l'artista faceva posare per i suoi « idilli » campestri, o, invece, è il nostro inconsapevole lavorio critico a proiettarci, ad un cenno di somiglianza, un'opera d'arte del pittore sulla reale esistenza della graziosa figura?

Non c'è tempo di rispondere a questi interrogativi che già la ragazza, poco più d'una bimba, a piedi nudi, muovendosi avanti a noi come un'apparizione silenziosa, spalanca porte e indica luoghi certo a lei notissimi per lunghi e documentati racconti tramandati di padre in figlio.

Il chiostro, candidissimo, col suo grazioso e semplice pozzo, al centro, sembra un cortiletto di qualche casa orientale; tra i pilastri e sulle pareti splendono piante rampicanti con fiori azzurri e, in fondo, da una finestra rotonda che inquadra il mare, si vedono le piante del giardino tagliate come in una cornice per rispetto della veduta che è infatti, mirabile: la ragazzetta dice che fu D'Annunzio a suggerire questa apertura a sorpresa...

Lo studio di Michetti, che è rimasto com'era, quando il « mastro » morì, ha un cavalletto da campagna al centro, una semplice scaffalatura bassa per i colori e i cartoni, ma soprattutto per quelle centinaia di lastre fotografiche che accanitamente Michetti riempiva di immagini, ormai rivolto all'obiettività della macchina dopo tante indagini pittoriche: dalle cassette allineate ne traggo una: è un paesaggio con alberi e poche case bianche in mezzo, come in fondo ad una radura. Certo è un paesaggio d'Abruzzo e tutto, dal taglio della lastra al momento di luce, è michettiano: mi viene in mente che anche le fotografie eseguite da Degas sembrano riproduzioni di quadri di lui: tanto ha potere il gusto degli artisti sul vero, al punto di vincerne, anche con la meccanicità della riproduzione diretta, la anonima apparenza.

Le opere di Michetti appese alle pareti di tre stanze di questo suo « convento » non sono molte ma è da supporre che altre e soprattutto molti disegni e studi, si conservino presso la famiglia: ciò che vediamo sono appunti a pastello, piccole tempere, ma anche qualche tela ad olio del periodo giovanile: hanno ancora le cornici di pastiglia dorata con le stelle marine o le foglie modellate dallo stesso pittore: cornici piuttosto strane, che ci parlano del gusto del suo tempo; ma anche del piacere di fantasticare, ch'egli ebbe sempre, caratteristico. Alcune di queste cornici finiranno per sembrare surrealiste quando il gusto « liberty » si sarà storicizzato.

Le brevi spiegazioni che la gentile guida ci fornisce sono così candide e semplici che talvolta strappano un sorriso; davanti all'abbozzo campestre d'un idillio giovanile ella dice: « Questa giovane era la fidanzata di Michetti, l'altro un ragazzo, il quadro si chiama "Gli innamorati" ».

I pastelli per « il voto » e i grandi volti luminosi della moglie in costume da contadina, del padre, della zia, riempiono il chiaro ambiente della loro serena vita espressiva: si ripensa, per contrasto, agli scapigliati scugnizzi di Antonio Mancini o ai fieri e plastici volti di Vincenzo Gemito. Un mondo di ricerche artistiche e di vita disperata, contemporaneo, ma quanto diverso!

Tipica la stanzetta (che vuol sembrare una cella) di Gabriele D'Annunzio, bianco anche il piccolo letto e, contro uno stipo a muro, una tenda di lino sottile, con un ricamo e un motto disegnati da Michetti, certo su suggerimento del poeta; ma non si legge che ci sia scritto: sembrano caratteri orientali. Alla nostra domanda la ragazza ci spiega che nessuno riesce a leggere quelle parole: « le sapevano solo Michetti e D'Annunzio ».

Come tutto ci mette in ambiente e ci colloca nel tempo: e come questo tempo ci è lontano irrimediabilmente! E' in queste ingenue manie dannunziane, come nel bianco laccato del lettino quasi fanciullesco tutto il mondo di preferenze, per così dire, la cornice di tanta poesia indubbia e di così veritiera pittura: forse, come per le cornici di pastiglia dorata, così per queste innocue ricercatezze di gusto emblematico e già di « vita segreta », bisogna avere il coraggio di staccare violentemente l'opera d'arte dal mondo del suo tempo.

Come, secondo il mio gusto, vedrei volentieri i pastelli vigorosi e gli accenni sensibilissimi a macchie di luce nei boschi o all'ora misteriosa dei tramonti sul mare sotto grandi e limpidi vetri, senza cornici, frammenti di autentica pittura fuori del tempo (perchè hanno raggiunto il livello dell'arte che non muore), così è bene aprire le pagine di D'Annunzio e cercare di coglierci l'atto della vibrazione poetica oltre questi termini che le riporterebbero fatalmente ai limiti della caducità.

Pure, dalla visita al « Convento » qualcosa dell'animo di Michetti e di D'Annunzio ho portato via: tutto quel bianco, un tempo claustrale, eppoi davvero proprio delle pagine prima d'esser riempite di scrittura o delle tele intatte, unito alla pace fiorita del chiostro, alla chiesa quasi abbandonata: e quella distesa di mare di turchino intensissimo che insieme limita e rende infinito l'orizzonte, sono pur qualcosa dell'arte dei due che ciascuno può andar meditando mentre si scende la strada che, in curve morbide, tra siepi e piccole case ci accompagna nel pensiero del difficile « mestiere dell'arte ».

Valerio Mariani

Giovanni Consolazione: « Ricordo di Venezia »

Sandro Botticelli – Il Trionfo della fede

UN DISEGNO SAVONAROLIANO DEL BOTTICELLI

L'acuto saggio, che Valerio Mariani ha pubblicato sul *Savonarola e l'arte*, in questo giornale (29 giugno), ci suggerisce l'opportunità di dar qui divulgazione ad una nuova testimonianza dei legami spirituali che strinsero il Botticelli al Frate di San Marco.

•

Il Vasari ci informa che il Botticelli « mise in stampa ancora molte cose sue di disegni che egli aveva fatti, ma in cattiva maniera, perchè l'intaglio era mal fatto, onde il meglio che si vegga di sua mano è il *Trionfo della fede* di Fra Girolamo Savonarola da Ferrara ». Una ricerca sull'attività del Botticelli come illustratore, attraverso lo studio stilistico delle numerose vignette che adornano le edizioni savonaroliane del sec. XV, sarebbe interessante e fruttuosa. A noi, per esempio, par di scorgere elementi significativi di rapporto fra un suo dipinto rappresentante *Cristo sul monte degli olivi*, oggi nella Cappella reale di Granata, e una xilografia con il medesimo soggetto, contenuta nel *Trattato della orazione* del Savonarola.

Ben più interessante e sicura ci sembra, però, la nostra identificazione della stampa del *Trionfo della fede* citata dal Vasari. Il Milanesi, annotando il passo qui sopra riportato, si esprime testualmente così: « Non conosciamo veruna stampa del Botticelli con questo soggetto. Se poi il Vasari intese accennare a qualche intaglio posto nel frontespizio o in altra parte dell'opuscolo del Savonarola intitolato *Il Trionfo della fede*, osserveremo che esso porta la data del 1516 (sei anni dopo la morte di Sandro), e non ha stampe figurate, tranne un piccolo frontespizio di grottesche ». Il dotto illustratore delle *Vite* vasariane dice qui molte cose errate, perchè il Savonarola non scrisse mai un opuscolo sul *Trionfo della fede*, ma scrisse una voluminosa opera sul *Trionfo della croce*, la quale non vide la luce nel 1516, ma nel 1497, e si ristampò nel 1504, nel 1505, nel 1508 e sempre senza figure. Alla ricerca dell'introvabile disegno si posero anche il Wilson, l'Ottley, il Fisher, proponendone l'assurda identificazione o con la stampa botticelliana dell'*Adorazione dei Magi* o con quella anonima della *Predica di Fra Marco e le opere di misericordia*, entrambe esistenti al British Museum. Finalmente lo Hind ha rigettato l'ipotesi dell'Ottley, cioè l'identificazione con la *Predica di Fra Marco*, e, volendo ridar fede alla onestà informativa del Vasari, è caduto nel grossolano equivoco del Milanesi, e cioè, ha ripetuto doversi trattare di una illustrazione perduta del preteso libro savonaroliano sul *Trionfo della fede*.

Se, però, il Milanesi e codesti **altri** studiosi stranieri avessero avuto maggior dimestichezza con i libri del secolo XV, avrebbero trovato il disegno botticelliano là dove lo abbiamo scoperto noi, e precisamente nel *Trattato in defensione e probazione della dottrina e profezie predicate da Frate Ieronimo da Ferrara nella città di Firenze* (Firenze, Bonaccorsi, 28 maggio 1496, c. 43 v.) di Domenico Benivieni. Il quale, descrivendo e commentando una visione avuta dal Savonarola il 31 marzo 1496, visione che anche questi espose ai suoi uditori nella predica 48ª *sopra Amos e Zaccaria* del 10 aprile 1496, volle che il disegno graficamente la illustrasse. Il testo e l'interpretazione del Benivieni perfettamente giustificano il titolo di *Trionfo della fede* datogli dal Vasari.

La scena è dominata dal Cristo crocifisso, le cui ferite sono una viva polla di sangue; alla sua destra stanno gli infedeli, i quali corrono ansiosi a rigenerarsi in quel fiume; alla sua sinistra stanno i cristiani, i quali o corrono anch'essi al salutare lavacro o indugiano o si vergognano addirittura della croce che portano stampata sulla fronte e la coprono con le mani e con maschere di mostruosi animali. Dalla parte degli infedeli si scorge la città di Gerusalemme; dalla parte dei cristiani, Firenze e Roma, e su quest'ultima si avventa una tempesta di gragnuola. Tutti gli elementi figurativi convergono a rappresentare l'augurale auspicio di un totale rinnovamento del mondo fondato sulla unità della fede di Cristo.

•

Alle parole del Benivieni possiamo chiederne, tuttavia, la conferma: « Dipoi l'ottava di Pasqua, cioè a dì dieci di aprile, predicando, questo servo di Dio espose al popolo questa visione, dicendo che per quella pianura rotonda s'intendeva tutto il mondo; pel monticello, la via del ben vivere per la quale tende l'uomo in alto alla cognizione e amore del Crocifisso, in questo mondo per grazia e nell'altro per gloria; pe' fiori erano significate le Sacre Scritture e diverse consolazioni spirituali, le quali si truovono per la via del ben vivere; il fiume del sangue significava i sacramenti della Chiesa, massime il battesimo e la penitenzia, i quali sacramenti dalle piaghe di Gesù Cristo sono derivati. Gli infedeli con la città di Gerusalemme, poi, gli furono mostri dalla parte destra, perchè in loro ha a venire la perfezione della religione cristiana per la prossima loro conversione alla santa fede di Cristo. Il sangue con gli razzi, che nella fronte di ciascuno formava la croce, significa la predicazione della fede di Cristo, la quale per tutto si ha a spargere, e le interne inspirazioni alla semplicità della croce. Nella fronte è formata questa croce a significare che apertamente e senza vergogna debbe l'uomo confessare e seguitare la croce e la semplicità di Cristo, e *etiam* per denotare che la fede in prima viene per lo senso esteriore e di fuora manifesto, cioè per lo audito, come dice lo Apostolo a' Romani. Il correre degli infedeli al fiume significa la loro veloce conversione al battesimo e a' sacramenti della Chiesa per la predicazione e inspirazione della fede di Cristo, spogliandosi le antiche loro vesti de' peccati. La qual cosa hanno ancora fatto e faranno molti cristiani, benchè pochi in comparazione di quelli che non vanno nè andranno al fiume a lavarsi per penitenzia e contrizione de' loro peccati, anzi si vergognono della fede di Cristo e della semplicità della croce e però la cuoprono, alcuni con la berretta o col cappuccio, *idest* con la sapienza umana, come sono i savi di questo mondo, filosofi e teologi, ambiziosi e prudenti del secolo; altri con le mani, *idest* con le opere e cerimonie esteriori, e questi sono i tepidi; altri con le maschere di diverse figure di animali, *idest* con diversi peccati di superbia, di avarizia, di lussuria, etc. I predicatori, per le buone esortazioni e per la buona dottrina e massime al tempo presente per questa dottrina, e similmente gli angeli, per le buone inspirazioni e illuminazioni interiori, vorrebbono cavare i cristiani cattivi da li errori e da' peccati e condurceli al vero vivere cristiano. Ma grandissima moltitudine, per la grande ostinazione, non vogliono venire alla semplicità della croce, ma tolgono le vesti, *idest* i peccati degl'infedeli, e di quelli si vestono. Alcuni pure, spogliandosi de' vizi e de' peccati, si convertono al ben vivere. Ma, per la grande moltitudine degli ostinati e cattivi incorreggibili, seguiterà la grande conturbazione del tempo, *idest* il flagello predetto. Nel quale quelli che aranno fatto penitenzia, e che si convertiranno in verità, ricorreranno alla dolce ombra del Crocifisso in su il monticello della buona vita, dicendo con Geremia profeta: — Lo spirito della bocca nostra, Cristo Signore, fu preso ne' peccati nostri; al quale abbiamo detto: nella tua ombra viveremo nelle genti —. E così, da lui confortati e dalla dottrina delle Sacre Scritture e dolcezza della orazione e contemplazione, staranno allegri nelle grandi tribulazioni, per le quali, essendo spenti i cattivi e purificata la Chiesa, si rinnoverà tutto il mondo, venendo gli uomini alla unità della fede di Cristo, e farassi un ovile e un pastore ».

Essendo, pertanto, incontrovertibilmente certo che qui si vuole celebrare il *Trionfo della fede*, se ne deve dedurre che il disegno è da identificarsi con quello indicato dal Vasari. E a ciò persuade anche la sua eccellenza artistica: se pur si ammette, infatti, che esso abbia perduto, attraverso la mano dell'artefice che ne curò l'intaglio, taluni caratteri peculiari della grafia botticelliana, devesi, tuttavia, riconoscere l'impronta del sommo pittore fiorentino nel modulo, nella purezza, nell'eleganza stilistica della composizione.

•

Di due fatti, perciò, possiamo dirci lieti: di avere reso giustizia al Vasari, le cui notizie si ha spesso il vezzo di incriminare; e di aver messo in luce, dopo secoli di oblio e dopo tante vane ricerche, questo magnifico disegno del Botticelli, suffragando così, con nuova testimonianza, la sua adesione al movimento mistico savonaroliano, e rispondendo pure all'astrattezza di certa deteriore estetica, la quale, a dispetto della irrefragabile evidenza dei documenti, vuole negare che egli sia stato seguace del Frate e ne abbia sentito l'influenza.

Mario Ferrara

NOVITÀ IN LIBRERIA

CRITICA DEL TESTO

E' il titolo di un aureo libretto di Paul Maas, il noto della *Bibliotechina del Saggiatore diretta da Giorgio Pasquali* (edit. Le Monnier, di Firenze), tradotto nitidamente da Nello Martinelli, presentato con parole ricche di riflessioni e di suggerimenti da Giorgio Pasquali, e venuto in luce proprio alla vigilia del giorno che fu l'ultimo terreno di questo nostro sommo filologo ed amato maestro.

E il cuore particolarmente si stringe nel parlare di un libro che, non solo tocca egregiamente un problema che al Pasquali fu molto caro, ma fu anche la spinta per lui determinante a scrivere quella *Storia della tradizione e critica del testo*, che è forse il suo capolavoro, e che torna proprio ora nelle vetrine nella sua seconda edizione, all'indomani della triste scomparsa del suo autore.

Cos'è questo libretto del Maas? E' un insieme di norme, raggruppate e distinte in cinque paragrafi (*Concetti fondamentali, Recensione, Examinatio, Conseguenze per la disposizione di una edizione critica, Esempi*), seguite da un'Appendice (*Errori-guida e tipi schematici*), e riguardanti il procedimento richiesto per la edizione critica di un testo: come si procede nella raccolta, nell'esame, nella classificazione, dei testimoni a nostra disposizione, e come si ordina e si stampa il testo studiato.

Il Maas è un insigne filologo classico e naturalmente il suo *Compendio* riguarda gli autori greci e latini, e gli esempi e i riferimenti vengono da loro e a loro si rivolgono; ma il metodo e il procedimento vanno ugualmente bene anche per il filologo moderno, sicchè l'opera interessa più studiosi di quanto non si potrebbe a tutta prima pensare, e contiene indicazioni preziose di un numero considerevole di casi semplici o complicati, e utilissime per un numero anche più considerevole di altri eventuali casi che possano capitare agli studiosi.

Norme e indicazioni e suggerimenti in forma e concisa e scheletrica, ma lucidissima.

Nè del resto la estrema concisione, che non è mai però oscurità, arriva ad essere un difetto, perchè — come osserva il Pasquali — «ogni esposizione rigorosamente geometrica ha la virtù di non potere esser capita a mezzo, ma di poter solo esser compresa pienamente o non essere compresa affatto» da chi naturalmente non ha la capacità necessaria di comprendere. D'altra parte ci pare che il libro non potesse essere scritto in modo diverso, data la quantità di osservazioni che l'A. aveva da offrire agli studiosi, e che ha fatto bene ad offrire, disponendole opportunamente a forma di *vade-mecum*, di guida orientatrice, e, per così dire, di una specie di codice ad uso dell'editore di testi critici. Senza contare che a chi si interessa di queste cose apparirà chiaro che la frigidità delle note è temperata non solo dal gran frutto che se ne ricava, ma anche dalla presenza frequentissima di più distesi avvertimenti e di eloquentissimi esempi.

Chi invece non si interessa di queste cose, e non se ne intende, è meglio che lasci chiuso il libro perchè, aprendolo e leggendolo un po' in furia, può darsi che non avverta il valore delle note, e degli avvertimenti, e degli esempi, e, vedendo dal di fuori la sfilata di paragrafi, di regole, e di schemi, può darsi che finisca col credere alla meccanicità del procedimento e alla facilità dell'applicazione.

Mentre è tutto l'opposto. E chiaramente risulta, anche dalle pagine del Maas, che ogni testo ha un suo problema e che per ogni problema occorre trovare la soluzione adatta a quel caso. E per vedere il problema, per impostarlo nei suoi termini precisi e particolari e, quindi, per risolverlo, occorre, sì, pazienza a tutta prova nelle ricerche, ed erudizione ben sicura nel mediarci su; ma con la sola pazienza o con la sola erudizione non si fa un bel nulla, se non viene in aiuto la intuizione e addirittura una sorta di divinazione.

Sì che l'opera che posta all'edizione critica può esser pure, e più propriamente, una tutta speciale opera d'arte, in quanto deve ricreare, e nel contenuto e nella forma, ciò che fu creato dall'autore e che con l'andar del tempo è andato scomparendo. Impresa estremamente difficile e, quel che è peggio, a tempo indefinito e indefinibile. «Per quanto riguarda il contenuto — scrive a pag. 14 il Maas — il filologo molto spesso non può far altro che ricorrere all'aiuto di altri rami del sapere (discipline speciali, ecc.); per quanto riguarda lo stile, la responsabilità è tutta sua, e durante tutta la vita egli dovrà continuamente sforzarsi in ogni modo per affinare il suo senso stilistico, anche se egli deve riconoscere che l'intera vita di un uomo non basta per arrivare a una perfetta padronanza in questo campo».

Proprio così, appunto perchè non si tratta di cosa meccanica e fredda, ma di cosa che richiede sicurezza di metodo e, se è possibile, più che altrettanta sensibilità e finezza di gusto. E se la sicurezza di metodo non s'impara in quattro e quattr'otto, il gusto, se non c'è, non si può imparare in alcun modo.

Tentar di ricostruire il testo di una opera e tentar di rimettersi nelle condizioni di cultura di spiritualità di arte nelle quali si trovò chi quell'opera scrisse: una specie di conquista dell'ignoto, alla quale non ci si può avventurare senza che la fantasia si scaldi e trovi nel suo fuoco il vigor di ridare una voce al silenzio dei secoli.

Il che non è poco.

Tanto è vero che da giovani siamo piuttosto corrivi e non ci par difficile aggredire il problema di una edizione critica; ma quando non siamo più giovani, o non ci si attenterebbe mai, o, se ci si lasciasse prendere, non so quando e come sapremmo deciderci a mettere la parola fine?

Alberto Chiari

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che *Idea* dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in *Vetrinetta* non esclude una successiva recensione più ampia.

STUDIO SU MALLARMÉ

Lo *Studio su Mallarmé* di Mario Luzi - Sansoni, Firenze - è un contributo importante alla interpretazione dell'opera mallarmeana, che pure non esclude un *distinguo* senza il quale il problema Mallarmé, così come è impostato da Luzi, rischia di non fare un passo avanti.

Nel I° capitolo, che tratta de *L'importanza di Mallarmé*, infatti, dopo averne definito il *postulato estetico*, Luzi scrive che: «La nuova esigenza estetica di Mallarmé è inerente a un lavoro in atto, matura nell'esercizio stesso delle sue qualità espressive e solo più tardi, quando si sarà complicata di nuovi e forti elementi, si presenterà come una ideologia e magari come un'utopia. Ma siamo per ora nel campo, entro i limiti di un'estetica non certo ancora trascendente e cosmogonica, e invece... ».

Diciamo che tutta la tesi di Luzi è questa, e che egli si affatica, e sempre riesce con grande acutezza, a dimostrarla criticamente, mettendo in evidenza che le ragioni intime della poesia di Mallarmé sono legate alle esigenze spirituali del poeta.

Nè Luzi ci vuol dare un Mallarmé esemplare e perfetto, poichè le istanze negative della sua poesia e della sua poetica sono di volta in volta denunciate; ciò nonostante, da tale esposizione non viene fuori un giudizio critico netto, preciso, del tutto oggettivo. E mi sembra d'aver già colto alla radice l'esitazione o l'equivoco trascegliendo il pensiero del saggista citato sopra. Là, infatti, si parla di *nuova esigenza estetica*, mentre tale esigenza è soltanto esigenza di poetica, poichè *matura nell'esercizio stesso delle sue qualità espressive*. L'errore consiste tutto in questa confusione. Anche se l'ideologia di Mallarmé — non *inerente a un lavoro in atto*, ma, sia pure, come *postulato estetico* — non fosse utopia, come invece ammette Luzi, questa utopia non sarebbe, nemmeno in quanto tale, estetica, ma, resterebbe viva entro i suoi naturali caratteri di poetica come opinione *inerente a un lavoro in atto* delle proprie e particolari modalità espressive di Mallarmé poeta.

Poichè, se la poetica di Mallarmé fosse l'estetica *tout court*, ossia la scoperta riflessiva delle leggi che governano una attività del nostro spirito, ne si dovrebbe parlare di un'estetica di Mallarmé, ne si potrebbe concludere che, per il fallimento della poesia mallarmeana, quelle leggi non sono tali.

E' bene quindi nettamente distinguere tra il personale eroismo poetico di Mallarmé e la poesia come attività in universale. Poichè la confusione tra poetica ed estetica, nel caso specifico, può portare ad ammettere, per esempio, che Mallarmé sia il padre, non di una nuova poesia, ma di una poesia nuova, che la sua estetica sia l'estetica di quello ermetismo scaturita dal suo personale modo di espressione, che l'analogia sia stata inventata da lui, e così via.

Ma Luzi non arriva esplicitamente a queste conclusioni, anzi spiega con molta chiarezza l'intima necessità psicologica del processo poetico di Mallarmé, le esigenze metafisiche intrinseche alla sua visione del mondo, e si rende conto che il *Rêve* è un atto arbitrario del poeta Mallarmé e perciò stesso intellettualistico, e che: «...il segno insomma di questo atto immaginario che suscita dal nulla l'essere mediante la parola, ma una parola che viva nell'eterno e non nel tempo provvisorio, il sogno di questa suprema funzione si mescola col rigore del pensiero».

Chiarita la non identità tra poetica particolare e l'estetica in universale, non evidente in tutto il corso del saggio, direi che il volumetto di Luzi è una guida preziosa nell'itinerario della poesia mallarmeana. Si veda infatti la condotta critica riguardo *Hérodiade*, la scoperta interpretativa di *Igitur* e del *Coup de dés* intelligente e convincentissima, e in genere tutto il risalto analitico per la ricostruzione della poesia di Mallarmé ad un concetto di unità, chiuso, invero, nell'intellettualismo e sepolto nel preziosismo verbale del Poeta.

Ma il lettore potrebbe, a lettura finita, ancora farsi una domanda: e l'importanza di Mallarmé, allora?

Continua a pag. 5.

Umberto Marvardi

VETRINETTA

ANGELINI - BERNARDINI MARZOLLA - CRANE - DRAGO
ESTANG - GIANNESSI - GROMO - ISAACS - OLESCIA

F. Giannessi, *Gli ermetici*. Brescia, «La Scuola Editrice».

Della collana *Scrittori italiani* «La Scuola» Editrice, Brescia, questo volumetto di Ferdinando Giannessi viene a chiarire e divulgare presso un pubblico corrente, teorie e prassi letterarie da cui quel pubblico si tiene, ed a ragione, lontano.

A ragione perchè, appunto, troppe volte egli ha letto — quando ancora la curiosità o l'amore alla poesia lo tentava — pubblicazioni difficili, trattazioni incomprensibili, contraddittorie o disoneste. Si sa, gli ermetici che hanno profondamente studiato le origini della *nostra* poesia da Mallarmé a Eliot, instaurando un discorso fantastico e suggestivamente simpatetico all'oggetto delle loro indagini, non potevano essere chiari, obiettivi e soprattutto concettuali come ogni onesta e autentica critica richiede da colui che si fa ricreatore di un'opera poetica. Essi inventarono una critica ermetica che ha negato, non soltanto la poesia, ma la stessa critica, distruggendo per questi due momenti del nostro spirito, la fede obiettiva dei lettori più intelligenti.

Oggi, quei critici, alcuni di essi almeno, avendo superato con l'età la psicosi d'un prematuro sviluppo intellettuale, tentano la chiarezza verbale senza poter attingere quella concettuale che manca alla loro formazione di raffinati stilisti, di letterati puri.

Giannessi non è uno di questi. Egli intende, come ogni critico autentico, guardare con occhio limpido e giudicare obiettivamente. Dopo una sintetica delineatura storica dei movimenti letterari che hanno preceduto il nostro ermetismo — simbolismo, surrealismo — egli attacca, con una pazienza ed una chiarezza limiti, i problemi più dibattuti della corrente ermetica, e, facendosi volta a volta accusatore e difensore, cerca di dipanare l'intricata matassa delle reali esigenze storiche dell'ermetismo e dei reali apporti della sua poetica alla prassi lirica. Infatti, l'ermetismo poetico non è tutto negativo, come i poeti dell'ermetismo non sono tutti e sempre ermetici.

Giudizi precisi, limitati al taglio del libretto, personali ma sempre sinceramente staccati, di chi vuole illuminarsi per illuminare. Si potrebbe non essere del tutto d'accordo su qualche particolare, qualche scorcio, si sarebbe desiderato, qua e là, un approfondimento più personale, ma s'è detto, l'operetta ha intenti di chiarezza divulgativa e il suo scopo l'ha raggiunto in pieno.

U. MARVARDI

•

Cesare Angelini, *Frammenti del sabato*. Edizione Garzanti.

Renato Serra vide giusto, in giorni lontani, anche per Cesare Angelini. Fu lui il primo ad accorgersi che l'allora giovanissimo allievo del Seminario di Cesena era già qualcuno: uno scrittore con una dolcezza nuova.

Si ripetono in questo libro vecchi temi cari a Cesare Angelini. Pavia: sempre dipinta con colori lievi e umanissimi. Un «frammento» suggestivo sul Foscolo. Una attentissima lettura del Leopardi. Qualche nota filologica al servizio della poesia: si veda, ad esempio, la sua interpretazione del *Cantico* di San Francesco. I ritmi delle stagioni. Cesena: la sua lontana età d'oro. Il suo Serra. Quando l'Angelini discorre del luminoso Renato — giovane veramente «ben nato» — sentiamo che la sua voce si vela di commozione. Luoghi di Terra Santa, Assisi, Torino, Ravenna. Luce di cieli beati. Frequente profumo di fiori («Un vaso di peonie sul tavolo, dà l'impressione di avere delle fanciulle in casa: luminose, sonore»).

Pagine liriche. Cesare Angelini è un poeta. Le sue pagine sono filigranate da un'educazione classica (la sua umanità) sapientissima. (Virgilio... E una lieve sensualità che forse gli deriva da certe ghiotte e profumate pagine d'Agnolo «bocca d'oro»). Pagine felici per molti accordi melodici e pittorici. La sua dolcezza è perfino a volte eccessiva: talvolta si desidererebbe una minore letizia di miele ebbro di luce. (Ma ogni poeta ha un suo destino...). Pagine, anche, di diario. Affettuose. Le sue ore segrete. E alle volte si sfoga. Sfiora il più morbido romanticismo: subito riscattato dal gusto di una ben educata contemporaneità. Vedete, ad esempio, le pagine su Napoli: ebbre di colori e molto cordiali. Un «capitolo» che non si dimenticherà facilmente.

CARLO MARTINI

•

Luc Estang, *Georges Bernanos*. Ed. Morcelliana.

Un ottimo saggio sul grande romanziere di «*Sous le soleil de Satan*» e del «*Journal d'un curé de campagne*» («formidable»: Mauriac). Pochi scrittori come lui hanno affrontato i grandi temi della Grazia e della dannazione, della santità e del peccato con uguale potenza. («Quelle épasseur a le péché? A quelle profondeur faudrait-il creuser pour retrouver le gouffre d'azur?»).

Pagine suggestive: penetrano profondamente nell'anima e nell'opera del Bernanos. Un «dialogo» veramente affettuoso. La parte «demonica» dei suoi personaggi è scrutata con un'attenzione molto rara (un terreno delicatissimo, questo...). Luc Estang lo difende da due delle più serie accuse mosse contro la sua opera dalla critica dogmatica: la presenza di Satana più manifesta di quella di Dio, l'assenza della Grazia santificante e delle virtù teologali della fede. Degno di molta attenzione l'ultimo capitolo «*Un uomo libero*» («Bernanos non merita mai così bene il suo appellativo di uomo libero come quando parla da cristiano»): «Io — afferma vigorosamente il romanziere — non vivrei cinque minuti fuori della Chiesa e se ne venissi scacciato, mi sentirei di tornarvi, a piedi scalzi, la corda al collo, a qualunque condizione, insomma, non importa!». Perchè nella Chiesa c'è il vero Amore, la vera libertà. In questo capitolo si sente che il giovane critico francese (così lieve d'anni e già sulla linea della grande tradizione saggistica francese) si muove in una zona di effettuosa gratitudine: «dopo l'altra guerra, Bernanos si rivolgeva a dei giovani, fra i quali il sottoscritto, per invitarli a non barare nel mondo in cui stavano per giocare la loro partita di uomini».

Bernanos ci ha da poco lasciati. Alcune delle sue ultime parole sono degne d'essere meditate. «Temo per la libertà, una crisi terribile che porterà in pericolo di morte la cristianità universale». E' un grido d'allarme. Questi tempi così bui, così minacciati danno un suono di sinistra cupezza a questo grido.

C. M.

•

Olescia, *L'invidia*. Roma, Casini.

Scritto nel 1928 e ridotto anche per il teatro, *L'invidia*, insieme con *I tre grassoni*, ha certamente segnalato Jurij Olescia come uno dei più validi rappresentanti di una tendenza europeizzante sgradevolissima ai sovietici. Di Olescia infatti, non si parla più da un pezzo; e se è vero quanto scrivono Di Sarra e Lo Gatto, che Olescia fu in rapporto coi *Serapionidi* (un gruppo di scrittori che ponevano l'arte prima dell'ideologia) ed è rimasto fedele ai loro principi, non se ne sentirà parlare mai più. Ogni pagina contiene almeno qualche fuoco d'artificio della migliore marca, ma si vorrebbe veder meglio nella malinconia originata dalle particolari condizioni di Andrej (salumaio comunista) e Ivan (fratello di Andrej e spregiatore del suo tempo), e quella implicita alla vita dei più giovani Makarov (uomo macchina, naturalmente comunista) e Kavalerov (sognatore sfortunato). Resta pure incomprensibile, se certo vagheggiamento del buon comunismo non sia una concessione di Olescia ai tempi, un atto prudenziale, o l'autentico rammarico di un intelletto curioso di tutte le esperienze.

GIZZÙ

•

Susan Isaacs, *I ragazzi dai sette agli undici anni*. Firenze, La Nuova Italia.

Benemerita della pedagogia, anche se discutibile in alcune sue tendenze e pubblicazioni, la Nuova Italia ci dà oggi questo libriccino della Isaacs, in cui l'A., scomparsa nel 1948, rivendica l'umanità e la personalità dell'allievo, rispetto alle costrizioni della scuola. Non molto organico perchè risultante dalla raccolta di articoli apparsi su «Teacher's», il libro ha tuttavia un'unità nelle convinzioni di fondo che animavano gli articoli: c'è dunque un grande entusiasmo per il magistero oculato, attento, quasi diremmo sperimentale, cioè basato sulla convinzione che la pedagogia veramente scientifica sia *in fieri* e quindi sempre suscettibile di miglioramento, e c'è una gran fede nella psicologia, o almeno in quei risultati di essa che si possano considerare sicure acquisizioni. E' giusto infatti rammentare che l'A. fa gran conto della percezione intuitiva, innata al maestro, e la dichiara insostituibile; ma, posta la percezione come *conditio*, la Isaacs addita nella psicologia, la disciplina necessaria affinchè la percezione sia sfruttata al massimo a vantaggio dell'allievo. Non molto persuasi della validità dei quozienti ricavati dal *test*, si nota tuttavia che la costanza dell'errore è anch'essa un vantaggio. Quanto alle prove mentali, si dubita che sia mai possibile trovarne di valide per tutti i fanciulli, qualunque lingua parlino (cosa a cui la Isaacs non pensa affatto, ma che deve esser detta cautelosamente per lettori sprovveduti), così come certi capitoli (lettura, pronunzia ecc.) bisogna che siano letti tenendo presente che l'A. pensa ad alunni di lingua inglese.

•

Ugo Bernardini Marzolla, *I Promessi Sposi*. Lucca, Lucentia.

Una lettura critica, riassunto, guida del romanzo, di varia ed estesa utilità, anche se più particolarmente raccomandabile agli alunni. L'A., bene informato dei problemi che la critica ha suscitato intorno al Manzoni, cerca di vederli e farli vedere unitariamente, perchè se ne tragga un senso più vivo e più fondato della straordinaria grandezza del capolavoro manzoniano. Un di quei libri destinati a fare il punto di una condizione critica ed esegetica, in forma divulgativa, utilissima: tanto che, purtroppo, gli insegnanti ritroveranno qualche pagina con altra firma, nei componimenti scolastici. Spiace qua e là certo arbitrio nei giudizi estetici (spesso sovrabbondanti: ma non abbiamo parlato di *punto* relativo a un'epoca?), giova l'insistenza sui motivi etici.

•

Mario Gromo, *Robert Flaherty*. Modena, Guanda.

Con una nota biografica, filmografica e bibliografica a cura di G. Calzolari e G. F. Calderoni, questo saggio (Piccola biblioteca del cinema», n. 2) viene a soddisfare le esigenze dei cineasti sul *poeta* dello schermo, autore di *Nanouk*, *Tabù*, *Man of Aran*, *Louisiana Story* ecc. A parte qualche esagerazione tipica di simili monografie, l'omaggio all'uomo che ha insegnato le vie e i modi della ribellione contro il commercialismo del cinema, sembra giusto e utile, non fosse che come proposta di esempio. Il volumetto contiene 30 tavole e la fotografia di Flaherty.

C. S.

Joseph Crane, *Il rosso segno del coraggio*. Milano, Rizzoli.

Opera molto conosciuta in America, ma poco nota da noi (per quanto già ne esistesse una traduzione di Aldo Camerino per Einaudi) questo racconto di Crane, che Conrad non esitò a definire un piccolo capolavoro è effettivamente un ottimo pezzo di bravura ed ha pregi non comuni di tono e di stile. Le reazioni del battesimo di fuoco su di un giovane codardo, il protagonista senza nome, sono la base di questo racconto imperniato sulla descrizione assolutamente veristica di una battaglia della guerra civile americana. A proposito di Crane e della sua opera si è molto parlato di verismo, di rifiuto di ogni convenzione letteraria, di spirito di osservazione spietato e preciso, e L. Lewishon dice addirittura «fu lui che scoperse il trucco della impassibilità, incidentalmente con una sottile punta di ironia»: ma (a parte la «scoperta») se anche questo è il tono primo del narrare sincero ed ironico del Crane, non può sfuggire ad una attenta lettura una coltivata raffinatezza letteraria che si cela sotto lo schermo della resa assoluta del vero. «La liquida immobilità della notte»; «aveva paura di elevare sull'altopiano dell'inconfessato qualche confidente»; «stavano per vedere la guerra, la bestia rossa, il dio rosso di sangue»; «divennero pallidi e fermi, rossi e tremanti» e basteranno queste poche citazioni per fugare l'equivoco di uno stile apparentemente semplice ma in realtà molto controllato e mediato.

All'attivo di questo racconto sono dunque molti dati positivi: la capacità dell'A. di far scorrere la narrazione sul doppio filo dell'azione fisica (la battaglia) e della reazione psicologica (i vari moti dell'animo del protagonista); il dettato rapido ed efficace, il coraggio dell'antiretorica integrale applicata ad un tema epico suscettibile più di ogni altro di amplificazioni e deformazioni. Crane, in tempo di sentimentalismo, come disse Dreiser, vide l'epica con gli occhi di un moderno e seppe contenere la commozione al momento giusto (si veda a proposito la scena dell'addio della madre e la descrizione del morto dalle scarpe sfondate); creò intorno al personaggio un coro vivacissimo di figure osservate con ironia ma pur naturali nella loro condizione genuina di uomini senza orpelli nè falsità. E fra tanto pseudo-eroi della letteratura di guerra, anche l'eroe della sincerità e della vita vera trova per merito di Crane un sicuro diritto di cittadinanza, convalidato da inoppugnabili ragioni di stile.

ALBERTO [illegible]

•

Ignazio Drago, *Stagioni in festa*. Ed. Paravia.

Poesie per ragazzi. Ottime. Forse dopo il *Campanellino* di Diego Valeri, la più bella raccolta di versi per ragazzi. Melodiosi. S'imprimono dolcemente nella memoria.

Buone le illustrazioni di Bibi Tramati. Nitida l'edizione.

C. M.

MUSICA E MEDIOEVO

Durante l'età del Rinascimento, e più ancora durante il XVII e il XVIII secolo, si diffuse e si consolidò negli ambienti colti l'opinione che tutto il periodo storico del medioevo non fosse che barbarie, ignoranza, violenza nella vita sociale, oscurantismo e oppressione ecclesiastica del pensiero, rozzezza e caotico primitivismo nell'arte.

Le varie rivoluzioni religiose scatenatesi nei paesi dell'Europa settentrionale distrussero con furore iconoclastico intere biblioteche abbaziali con manoscritti preziosi, imagini sacre e monumenti insigni, quali espressioni d'un'età che avrebbe dovuto scomparire del tutto dalla memoria degli uomini.

La reazione e lo scherno per tutto quanto veniva genericamente classificato «gotico» appare nei libri storico-critici di centinaia di scrittori, si manifesta nelle mascherature barocche delle antiche chiese e degli antichi chiostri, culmina nel rinnovato furore distruttivo dei giacobini di Francia negli ultimi anni del Settecento.

Poche opere e pochi artisti del millennio incriminato si salvavano dal generale disprezzo. Questo stato d'animo — è constatabile — permane ancor oggi, se non nella valutazione critica delle arti, certo in alcuni circoli di studi storici, filosofici e sociali.

Nell'insegnamento della musica, durante il Settecento e per buona parte dell'Ottocento, tutto quello che era stato creato prima della Rinascenza, si presentava avvolto da densissima nebbia e veniva promiscuamente giudicato inarticolato balbettamento incivile, o sconclusionate, artificiose bizzarrie di frigidi cervelli speculativi.

Soltanto allo scorcio del XVIII l'attenzione di qualche studioso isolato fu portata all'indagine di testi teorici medioevali e di qualche codice musicale. Primissimo l'abate Martin Gerbert che raccolse e nel 1784 pubblicò in tre volumi un numero notevole di opere teorico-didattiche *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, suscitando tra gli eruditi d'Europa un vivo scalpore. Successero durante i primi decenni dell'Ottocento i vasti studi del Fétis e del Coussemaker, il quale pubblicò un'intera collana di volumi sulla musica medioevale: *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique* (1841); *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (1852); *Drames liturgiques du moyen âge* (1860); *Les Harmonistes des XIIe et XIIIe siècles* (1864); *L'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* (1865); *Les Harmonistes du XIVe siècle* (1869); *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle* (1872); *Johannis Tinctoris Tractatus de musica* (1875) e infine, tra il 1864 e il 1876, una magnifica antologia in quattro volumi *Scriptorum de musica medii aevi*, quale prosecuzione degli *Scriptores* del Gerbert.

L'Histoire générale de la musique di Fétis (5 vol. 1869-75) e la *Geschichte der Musik* dell'Ambros (4 vol. 1863-78), sia pure con alcune inevitabili inesattezze, tengono ormai gran conto nel loro giudizi della nuova massa di documenti repertati. La strada era dunque aperta per una totale revisione, e in essa diecine e diecine di musicologi e di storici dedicarono il loro assiduo lavoro. Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, il Riemann, l'Adler, il Wolf, l'Aubry, il Wooldridge, il Ludwig, l'Anglès, il Besseler, l'Ursprung, lo Handschin e tanti altri esplorarono, collazionarono, diedero alla luce centinaia di preziosi codici con acuti commentari, cosicchè si può oggi affermare che ogni secolo, ogni ambiente artistico medioevale è stato sufficientemente delineato, anche se taluni problemi tecnici di dettaglio permangono argomento di discussione.

Le recentissime storie di musica medioevale, quella di Gustave Reese, *Music in the Middle Ages* (New York, 1946), quella di Jacques Cailley *La musique au Moyen âge* (Paris, 1951) riassumono e valorizzano l'originalità, la forza vitale di quelle dottrine, di quelle esperienze, l'antologia dell'Apel e Harvard (1939) ci mostra saggi di lavori sacri e profani del tempo.

Ecco dunque che le frasi fatte di oscurantismo, di barbarica ignoranza, di insipido beotismo, determinate assai più da negazioni sistematiche e da incapacità di comprensione, anzichè da studio approfondito e obiettivo e da logica, cadono oramai battute in breccia; i confini stessi del medioevo non possono esser rigorosamente segnati, in quanto l'evoluzione dei fatti storici è intessuta di accavallamenti e di complesse confluenze.

Esso parte quasi dal nulla. L'autorità politica, militare, culturale di Roma è travolta nella tormenta dei barbari: non ne resta che il ricordo affascinante. La Grecia sopravvive nelle concezioni pitagoriche. E' merito indiscusso del Cristianesimo l'aver ripreso nella musica il filo conduttore di tali concezioni. Ma questo non sarebbe stato sufficiente. La Chiesa sin dagli esordi usava ufficialmente il canto nella sua liturgia, nonostante il rigorismo di certi suoi dottori. S. Gregorio non fissò e non tramandò di quei canti che la parte più nobile.

Ma il canto non si sviluppava frattanto solo monodicamente. Già nel IX secolo Hucbald di St-Amand con la sua diafonia innova la tecnica del canto gregoriano poichè alla *vox principalis* associa una seconda voce della *vox organalis*, che fa il controcanto, cioè l'*Organum*. E' il punto di partenza per la nuova arte di riunire più melodie tra loro concordanti, la Polifonia, che è caratteristica già nell'epoca carolingia e per tutti i tempi successivi sino ad oggi. La nostra ancestralità musicale, la nostra maniera di regolare i rapporti fra i suoni risalgono a quell'epoca, crogiolo di tutti i modernismi che si sono avvicendati sotto il cielo d'Occidente.

L'arte religiosa fu allora l'unica depositaria. Raccolse passo passo ogni tentativo, ogni ricerca, disciplinando i vari ritrovati, e l'arte profana attinse inizialmente da essa, svincolandosi poi gradualmente dalla tutela religiosa per vivere di vita autonoma. Tali progressi, tali arricchimenti hanno attraversato momenti di sviluppo, di dubbi, di cadute, per ritrovare, al termine di tante prove, energie sempre rinascenti e una più chiara luminosità.

Con l'XI secolo la fase dei tentativi può considerarsi superata. Verso la fine del secolo la musica già toccava un primo apogeo con l'arte del Discanto di Leonino prima, e di Perotino poi nella scuola della cattedrale di Parigi, *Ecclesia Beatae Mariae virginis parisiensis* (Nôtre-Dame). D'ogni parte di Europa teorici e musici accorrevano a quella scuola per assimilare la nuova arte. Le composizioni sacre dei due maestri venivano copiate e studiate a Firenze, a Madrid, a Wolfenbüttel, a Cambridge. Ma prima ancora di quest'alta affermazione parigina, fioriva al centro e al mezzogiorno della Francia l'arte cortese e feudale dei trovatori, poeti insieme e musicisti, arte che passò ben presto ai troveri della Francia settentrionale, quando diventò per i trovatori solo pretesto di brillanti esercitazioni retoriche.

Trovatori e troveri avevano chiesto aiuto e conforto all'arte sacra del tempo prima di volare con propri mezzi; parimenti, il teatro liturgico fu l'antesignano, il precursore del teatro profano e della poesia lirica in lingua volgare. E' lo stesso sviluppo storico artistico che si era verificato nell'antica civiltà ellenica che si ripeteva.

Questi grandi periodi, selettivamente giudicati da taluni come stagnanti, privi di dinamismo, conobbero invece tutte le inquietudini delle crescite successive, quando una generazione giovane reagiva contro tecniche e manierismi che le apparivano antiquati e incoerenti. Quest'atteggiamento si osserva nettamente nei musicisti del primo Trecento, che lanciando indirizzi originali e contrari proclamarono la loro come *Ars nova* in opposizione all'*Ars antiqua* di Perotino. Conflitto duro di generazioni! Filippo di Vitry fu in Francia l'assertore delle nuove idee che nel contempo dilagavano anche in Italia negli ambienti delle corti padane e a Firenze. Ma più che a raffinatezze di notazione e di ritmica, i discepoli dell'*Ars nova*, tendevano quasi per istinto a creare nuovi legami armonici nel tessuto polifonico, superando l'autonomia melodico-ritmica tra le voci e la diversità dei testi usata e abusata dai loro predecessori.

In che consisteva questa tecnica? Consisteva nell'ideare aldisopra d'una linea melodica principale, altri disegni agili e cantabili più dello stesso modello. La linea fondamentale era rilevata dal gregoriano o anche da una canzone profana; «teneva», sosteneva il canto, e pertanto era detta Tenor. Le voci superiori s'imitavano, s'inseguivano tra loro acquistando un fascino, un interesse che spesso faceva quasi dimenticare il telaio stesso della costruzione.

Una scuola di reciproche influenze franco-italiane, con i suoi Mottetti, le sue Cacce, le sue Chansons, le sue Ballate, operò sino al cuore del Quattrocento. A questo punto il primato della musica e del cantare polifonico sembra accentrarsi nella cattedrale di Cambrai e nella lussuosa corte di Borgogna con la geniale figura di Guillaume Dufay, che dalla tecnica italiana e dalla inglese assorbe importanti iniziative e le sviluppa autonomamente. Il Tenor e il Contratenor entrano a far parte dell'assieme e dei movimenti delle voci superiori. Si tende ad accrescere l'organicità complessiva, la logica interna del periodare nelle nuove forme della Messa ciclica, del Mottetto. Anche la Chanson franco-burgunda assume particolari coloriture.

Alla scuola di Dufay si associa e si sviluppa con atteggiamenti caratteristici suoi particolari una scuola di franco-fiamminghi alla cui testa è Jean Ockeghem. Il gioco geometrico-matematico della costruzione delle reiterazioni, degli spostamenti, dei rivolti, che sotto certi aspetti era già ben riconoscibile nella tecnica di Perotino, acquista un significato, un valore assai più completo, coerente, unitario per mezzo del senso perfezionato della tonalità.

Viene questa considerata l'ultimissima fase del gotico musicale. La generazione successiva, sintetizzata dal genio immortale di Josquin des Prez, a contatto col clima fervidamente rinnovatore della Rinascenza italiana, piega ormai il virtuosismo contrappuntistico alle esigenze declamatorie, all'espressività lirica, alla più lucida chiarezza.

Siamo giunti alle porte dell'età moderna.

Pablo Picasso • La repasseuse

In questa luce il lavoro musicale dei secoli del medioevo, poggiato solidamente sul cantare liturgico detto gregoriano, appare come il ponte necessario che allaccia e rende comprensibile le concezioni e le prassi poetico-melodiche della musica, proprie delle antiche civiltà, alla concezione e alla prassi attuale di essa. Come in un gigantesco crogiolo si fondono sensibilità, energie creatrici di anonimi melografi delle razze più diverse, si assommano sforzi ed esperienze tenaci e geniali, sì da costituire una fioritura straordinaria che prepara ed annunzia tutti gli elementi essenziali degli stili e delle fioriture degli ultimi tempi.

Filosofi, esteti, musicologi, critici di oggi ritrovano proprio in certe interpretazioni del fenomeno artistico, in certe maniere speciali di presentare l'idea melodica, di combinare ed elaborare le idee fra loro, peculiari del medioevo, spunti e ragion d'essere per le loro teorie, per i loro apprezzamenti, per le loro ricerche.

Anche il medioevo musicale è così rivalutato e rivendicato.

Alberto Ghislanzoni

ECHI DI CRONACA

Il pubblico romano ha accolto con ospitale simpatia il m.° Jean Morel, che ha diretto due concerti alla Basilica di Massenzio. I programmi contenevano della buona musica, ma non riuscirono molto agili, mancando la distribuzione di opportunità e di equilibrio. Comunque apparvero interessanti specialmente per quegl'intellettuali che amano catalogare nel loro cervello, come in una biblioteca, ogni sorta di produzioni artistiche. Tutto ciò è valso ad accattivare la benevolenza degli ascoltatori, poichè in fatto di esecuzione e di perizia orchestrale il direttore francese non è apparso un artista maturo, pur dimostrando di possedere molti numeri per diventarlo.

Questa constatazione ci induce a chiedere perchè, da troppo tempo ormai, in Italia si debba ricorrere a tanti stranieri per la direzione delle nostre orchestre. Non vi sono direttori nel nostro paese?

Se ve ne sono, l'importante, per noi, è di sentir degnamente eseguite le maggiori opere sinfoniche. Sentirle nelle varie interpretazioni, oltre che una forma deplorevole di snobismo, è un lusso che può anche danneggiare il gusto.

•

I programmi del Morel riunivano, in maniera piuttosto discontinua ed eterogenea, alcune opere di repertorio classico ed alcune delle più significative produzioni della musica moderna e contemporanea, come l'ouverture del «Benvenuto Cellini» di Berlioz, la «Sinfonia in re minore» di Frank, due pagine del Balletto «La Peri» di Dukas, la suite dei «Racconti dello Zar Saltan» di Rimski-Korsakoff e la famosa suite dell'«Uccello di fuoco» di Strawinsky.

Oggi che la danza tiene un posto considerevole nei gusti del nostro tempo, ed è fatta oggetto di particolari attenzioni da parte di poeti, pittori e musicisti, «La Peri» di Paul Dukas e lo «Uccello di fuoco» di Igor Strawinsky assumono una grande importanza, poichè segnano il momento in cui la musica sinfonica si unisce intimamente alla danza.

Paul Dukas è universalmente noto come l'autore dell'«Apprenti Sorcier»: ma questa diffusissima pagina musicale non ci dà che un aspetto dell'organizzazione spirituale, ricca e profondamente poetica del suo autore, e cioè il senso della struttura chiara e precisa e quello di un pittoresco smagliante. La formazione musicale di Paul Dukas, uomo di vasta cultura letteraria, estetica e filosofica, si svolge come una possente assimilazione di tutte le grandi forme d'arte che l'hanno preceduto, ma qualunque sia il genere da lui trattato, il suo genio si rivela essenzialmente sinfonico, per la costante interiorità del sentimento.

Scrivendo «La Péri», Paul Dukas non ha abdicato a questo tratto fondamentale della sua personalità ed ha reso così alla danza l'omaggio più significativo. Circola in quest'opera una linfa musicale inesauribile, ed è sempre l'espressione a dettare la scelta delle idee ed il loro sviluppo. Abbiamo così un poema danzato che non ha subito, nè direttamente, nè indirettamente, le leggi tiranniche del balletto, poichè le scene e la parte coreografica non fanno la essenza dello spettacolo, ma ne sono il docile complemento.

•

L'alleanza franco-russa, del 1895, aveva dato vita, in Francia, ad un interessamento verso l'arte slava. Tchaikovsky, Rimski-Korsakoff, Moussorgsky e Glazounov, avevano già diretto dei concerti a Parigi e vi avevano fatto conoscere le proprie opere, ma furono le Associazioni musicali parigine a divulgarle maggiormente, sino a quando Sergio de Diaghilev non rese addirittura popolari, in Francia, le opere più significative della scuola russa.

Fu una vera e propria invasione di arte orientale. «Tutti gli anni — scriveva allora Emile Vuillermoz — noi andiamo a prendere docilmente la nostra lezione di pittura, di arte decorativa, di coreografia, di messa in scena e di orchestrazione». Il colpo di grazia venne dal successo trionfale del «Boris Godounov», che, secondo l'espressione di Florent Schmitt, «rinnovò la musica del nostro stanco occidente».

Si preparava l'apoteosi di Strawinsky che, pur lavorando nell'ombra, si era già fatto conoscere per qualche lavoro discreto. Serge de Diaghilev gli affidò «L'uccello di fuoco» su uno scenario di Fokine ispirato ad un racconto russo. Quando questo racconto danzato apparve per la prima volta sulle scene dell'Opera di Parigi, il 25 giugno 1910, il successo dei balletti russi divenne delirio. Ma fu anche il trionfo della musica che fu ristabilita nei suoi diritti per merito di un'ispirazione vigorosa e irresistibile.

Dante Ullo

L'OEUVRE DU XX SIÈCLE

DA PARIGI A LONDRA

Si è molto parlato del «Congresso della libertà della cultura» che vide a Parigi il fiore della intelligenza europea ed americana e che si chiuse con i discorsi di W. H. Auden, Savador De Madariaga, W. Faulkner e A. Malraux. Nelle numerose riunioni con pubbliche discussioni si alternarono circa quaranta fra scrittori e critici. I discorsi non sono sempre efficaci nè attraenti, ma di questi congressi sono utili piuttosto i contatti e le intese. Il pubblico, abituato alla libertà della cultura, forse non ne afferra il valore e non si rende conto dei pericoli e non segue le idee nelle conferenze. Doveva essere dunque piuttosto una chiarificazione fra intellettuali e non si può dire che fra discrepanze, esclusioni, incertezze e sospetti, e forse una semplicista organizzazione americana in una Parigi così fiera e così capace di tradizione intellettuale europea, la rassegna sia stata esemplare. Comunque è ingiusto lo scetticismo e ad ogni modo la libertà della cultura è stata dimostrata dalle opere, e non è piccolo merito.

La parte musicale è stata di primo ordine; furono rappresentate opere come l'*Edipo re* di Stravinski, il *Wozzeck* di Berg, *Billy Bud* di Britten ed altre e l'orchestra sinfonica di Boston si fece conoscere ed ammirare direttamente a Parigi. Certo che, di fronte alla accessibilità del grande «Teatro Popolare» che nel Palais de Chaillot offre spettacoli di eccezione (come il «Cid» o il «Principe di Homburg» di Kleist interpretati da Gerard Philippe) ad un pubblico vastissimo, gli spettacoli offerti dalla «libertà» erano piuttosto per pubblici di snob e di ricchi e offrivano con ciò pretesti polemici ai comunisti.

Ma dove la «libertà» fu più accessibile al grande popolo di Parigi e a tutte le ondate di ospiti di questa ospitalissima città (ed ora a Londra) fu alla mostra dell'Oeuvre du XXe siècle allestita nel palazzo del Museo d'arte moderna, vicino quindi alla collezione stabile d'arte moderna che accoglie ora anche le raccolte che già furono al Lussemburgo. Vicinanza pericolosa questa di valori «museificati» (non già mummificati), cioè stabilmente riconosciuti, anche se il consenso è ancora parziale. Qui la difesa della libertà della cultura si convertì molto efficacemente in difesa dell'arte contemporanea, contro gli eterni scettici, contro tutti i *laudatores temporis acti* e contro la diffusissima ignoranza di quest'arte.

La Mostra è la più efficace dimostrazione della forza della democrazia, tanto più che essa non riunisce le opere migliori secondo una rigorosa scelta, ma una piccola raccolta quasi di fortuna, formata soprattutto da opere di collezioni americane.

Dovunque vi è libertà, il secolo ventesimo è altrettanto fecondo di opere d'arte che qualsiasi altro secolo, anche se il suo genio creativo e il suo spirito di ricerca appaiono più vivi nel primo trentennio. Ma si può tranquillamente sfidare la mezza Europa progressiva a mostrare che cosa è diventata la sua arte: sociale o socialista che si voglia chiamare, ma comunque oleografia di un repugnante realismo che non ha nulla da invidiare alla famosa «arte di Monaco».

Le opere esposte appartengono a quella che il nazismo chiamò «arte degenerata» e questo è uno dei loro titoli di onore. Si tratta di 126 opere fra pittura e scultura ma con prevalenza della pittura (35 pittori contro 12 scultori). Niente di sistematico, nè alcuna accentuazione su determinate tendenze, ma una libera raccolta non certo in funzione di «Musée imaginaire». Vediamo per la prima volta in Europa opere come «la repasseuse» di Picasso, campita con eccezionale forza di tratteggio nei suoi toni grigio-azzurri e ben sette opere picassiane di collezioni inglesi ed americane, una coppia di ritratti di Modigliani e Cezanne, Bonnard, Seurat, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Soutine, il nostro Balla, De Chirico, Severini, Chagall, Braque, Dufy, Deraian, Roualt, Leger, Matisse, del quale ultimo si possono vedere al trionfante «Salon de mai» gli ultimi grandi «papiers collés». Tra parentesi una grossa affermazione è l'italiano Magnelli, quasi ignoto in Italia e che la critica parigina saluta come il nuovo maestro dell'astrattismo; l'unico suo quadro al Salon è una specie di Morandi per i toni ma più astratto nella composizione.

E ancora l'espressionismo e l'astrattismo: Ensor, Permeke, Grosz, Kokoschka, Kandinsky, Klee, Mirò, Gris e, invitante all'ingresso, il doganiere Rousseau nel suo più tipico esotismo da arazzo casalingo. L'elenco sarebbe noioso e impossibile sarebbe parlare di tutti, maestri e personalità fra le più vive del secolo, voci individuali libere e spontanee e grandi che senza retorica provano più di ogni congresso la realtà vivente della libertà.

Antonio Frova

Per iniziativa dell'Eco della Stampa di Milano, che ha celebrato recentemente il cinquantenario di esistenza, avrà luogo a Parigi, nei giorni 7, 8 e 9 maggio 1953 il primo Congresso Internazionale degli Uffici di ritagli da giornali. In tale occasione saranno gettate anche le basi per la costituzione di una Associazione internazionale fra gli uffici stessi. L'organizzazione del Congresso, al quale hanno già aderito i principali uffici di ritagli del mondo, è stata accettata dall'Argus de la Presse di Parigi, decano degli uffici ritagli stampa.

Scomparso recentemente, come scrittore e come musicista, Bruno Barilli fu la figura più singolare tra gli uomini che si raccolsero attorno alla Ronda. *Temperamento sempre volto ad imprevedibili soluzioni, rimarrà una delle figure più interessanti del primo cinquantennio del secolo. Il ritratto di Bruno Barilli sarà affiancato dall'esecuzione della sua opera lirica* Medusa, *nel Terzo Programma della R.A.I.*

STUDIO SU MALLARMÉ

Continuazione della pag. 4

Ed è per il riferimento implicito a tale domanda che ho cercato di chiarire ciò che poteva sembrare volutamente capzioso e non lo è. Mallarmé, nulla e silenzio, è, nonostante, un punto fermo nella storia della poesia, poichè ha dimostrato proprio col suo *échec* e per mezzo della sua ricerca intellettualistica, la necessità di un'assolutezza poetica che sia ridotta ad operazione metafisica dello spirito, uno scavo dell'essere nell'essere che riveli le più profonde esigenze dell'ineffabile nell'analogia poetica. Naturalmente, tutto questo è sempre stato da che poesia è poesia, poichè metafora è analogia, imagine è metafora, assolutezza è apriorità e creazione è assolutezza; ma, nonostante Vico, è stato proprio l'intellettualistico naufragio mallarmeano che ha condensato le supreme necessità della poesia come essenzialità, tramandandone col suo tentativo l'esempio. Poichè i poeti imitano i poeti e non capiscono i filosofi.

Ora, considerando che uno dei problemi della poesia d'oggi consiste proprio nella necessità di disintossicazione dai veleni mallarmeani, questo studio ne indica la via e nello stesso tempo giustamente la delimita entro il rigore di quell'eroismo lirico che ha dimostrato in Mallarmé la decisiva responsabilità esistenziale della poesia.

E da questo punto di vista mancano al volumetto di Luzi alcuni capitoli che lo avrebbero più definitivamente reso indispensabile: la risoluzione della sua *magie de suggestion* strettamente legata al problema estetico dei rapporti tra musica e poesia; e, storicamente, il ravvicinamento dei testi ideologici mallarmeani e di quelli dell'*Estetica* di Hegel, per l'evidente conclusione che la suprema funzione di sogno del poeta Mallarmé si mescola sempre col rigore del suo pensiero.

Umberto Marvardi

UN FILO D'ORO CONDURRÀ QUEST'ANNO A VENEZIA

E' un vezzo molto comune designare Venezia come la città del sogno.

Città del sogno, città della fiaba, città di tutte le fiabe. Jean Cocteau, in un testo molto francese e molto brillante, scritto l'anno scorso per annunciare al pubblico internazionale la fondazione del « Centro Internazionale delle Arti e del Costume », parlò di Venezia « ville où les pigeons déambulent par terre alors que les chevaux et les lions logent sur les corniches », e insistè, una volta di più, sull'equazione Venezia-teatro, Venezia-finzione.

Ora, questo giudizio, di derivazione evidentemente « turistica » è non solo erroneo, ma anche dannoso: dannoso alla città, dannoso all'arte. Perchè la [illegible] non è un fenomeno onirico, ma un prodotto dell'intelligenza, e quello che di Venezia ci appare così stupefacente, delizioso, è solo l'aspetto irrazionale, [illegible] e, insomma, corrotto [illegible] di esso. La bellezza di Venezia è [illegible] squisitamente matematica ed [illegible] al [illegible] di misura e di [illegible] traduzione in termini [illegible] di una logica [illegible] l'altra, sitto [illegible] della [illegible] perfette [illegible] rispondenti [illegible] Costume [illegible] con [illegible] assolutamente [illegible] le ne[illegible] arte a[illegible] tutta dal[illegible] come mezzo [illegible] umana. [illegible] più pro[illegible] del [illegible] Arti, e [illegible] storia come [illegible] cultura, di[illegible] studiare, il [illegible] rendendosi per [illegible] proprio que[illegible] profondo che [illegible] creazione.

[illegible] infatti, non [illegible] settore di [illegible] sviluppo [illegible] secondo un an[illegible] come espres[illegible] [illegible] e dei va[illegible]

[illegible] studiare la sto[illegible] diversi concetti [illegible] storia d'arte [illegible] economie, di [illegible] sentiamo che, [illegible] discipline sto[illegible] dall'uomo di stu[illegible] forse ancora [illegible] è affidato [illegible] intuizione [illegible] questo modo di [illegible]

[illegible] abbiglia[illegible] [illegible] nella pa[illegible] l'abbiglia[illegible] di espr[illegible] segreto della [illegible] Ma lo studio del costume [illegible] all'arredo, [illegible] l'uo[illegible] ad ogni [illegible] ordinare un [illegible] della [illegible] dispersione della sua [illegible] E' [illegible] raggiungere lo studio del Costume, [illegible] attraverso il nascere, il complicarsi, il dissolversi [illegible] rapporti [illegible] attraverso il complicarsi e dissolversi delle diverse

storie letterarie, artistiche, filosofiche, economiche, l'uomo conserva intatta la purezza della sua fisionomia e l'unità incontaminata della sua mente.

Nello studio del Costume entra quindi quello che nessuna storia parziale può offrire, cioè il fremito stesso della vita, l'ardimento costante dell'individuo, lo sforzo dell'uomo di trasformare la sua esistenza, la sua necessità grezza di ogni giorno, il suo lavoro in un'opera di bellezza e di continuità.

Ecco perchè il Centro intende ridare all'opera d'arte il suo valore di opera umana e, quasi, di « manufatto » affermandone, al di là del suo valore astratto ed esemplare, il profondo rapporto che la lega alla vita, all'esistenza quotidiana, alla fatica e quasi alle mani dell'uomo: come una linea che esce da quelle linee, un ritmo che esce da quei ritmi.

Il Centro Internazionale delle Arti e del Costume, si ripresenta quest'anno alla ribalta internazionale sotto la guida di Paolo Marinotti, con una serie di manifestazioni che possono considerarsi fra le più interessanti dell'anno 1952. Prima di tutto, la Mostra di Palazzo Grassi, che avrà come titolo: « *La leggenda del filo d'oro* (ossia le vie della seta » e resterà aperta dal 18 agosto al 19 ottobre. Essa narrerà e documenterà la storia del filo di seta: un filo che, nato in Oriente, custodito con gelosia e passione, rubato, disperso, più prezioso dell'oro, suscitante dovunque ispirazioni d'arte e cupidigia, immaginazioni e impeti di potenza e simbolo insieme dell'ardimento dell'uomo e della sua creatività, dello spirito e della materia. Un filo materiale da cui esce una storia umana. Un fatto eterno e un fatto squisitamente storico.

La Mostra sarà impostata su una documentazione accuratissima, condizione prima per affermarne l'importanza culturale. Comincerà dalla Cina (2600 a. C.) culla della industria e della civiltà della seta, rievocando le leggende delle prime « fughe » del baco verso l'Occidente; poi passerà all'Impero Romano d'Oriente, alla civiltà normanna, alle diverse civiltà italiane con un accenno glorificatore a Leonardo da Vinci, per chiudersi infine con l'espansione della seta in Francia, nelle Fiandre, in Germania e in Inghilterra.

Nel *Teatro di Palazzo Grassi* verrà intanto rappresentato, dal 24 al 31 agosto, uno spettacolo di danza dal titolo « La Crisalide » con la partecipazione della danzatrice indiana Nyota Inyoka.

A Ca' Rezzonico avranno invece luogo due Congressi: il 1° *Congresso Internazionale di Storia del Costume* e quello di *Unità nel Tessile*; e proprio nei Congressi, in questi incontri di uomini venuti per discutere o meglio per creare il problema del Costume, il Centro cerca quest'anno la sua più profonda efficacia e il tipo della sua opera: un'opera che deve essere intesa essenzialmente come un richiamo alle forze più vere e più profonde dell'uomo.

C. M.

« FIGURA DI GIOVINEZZA »

Figura di giovinezza è ben degno — e non lo dico per amicizia, ma per convinzione intima — di eccellere fra i più bei « numeri » del *Girasole* (Rieti), e di restare, nel tempo, fra le più valide testimonianze di una rinascita (di una effettiva rinascita, di un *cominciamento*), dopo il lungo periodo di transizione, e d'innegabile confusione, in cui sembrava che gli interessi della polemica dovessero prevalere su quelli della lirica.

Ritengo che in certe pagine della raccolta e non per singoli versi, ma per intere liriche (questo è il difficile!), venga raggiunto, e direi goduto, con felicità formale, quello « stato di grazia » di cui si parla sempre, ma che non è reperibile se non in rari casi: quando il poeta dimentica (ancora più difficile!) le sue letture, le sue abitudini, le sue prevenzioni; quando si fa « puro spirito », e la vita la guarda « come ricordandola ».

Purezza lirica eccezionale hanno le seguenti composizioni: *Apparizione di giovinezza*, *Figura di giovinezza* (che dà il titolo al gruppo) ed *Epitaffio per Chiaretta*. In queste tre poesie, tra le più belle e « cantabili » della stagione attuale (canto, virtù di canto!: la suprema eleganza a cui si tende ora, smorzatosi il recitativo ambizioso, e spesso goffo, dei lirici « pedemisti »), è reso con tecnica superiore, ma fusa completamente nel canto stesso (dunque non virtuosismo ostentato, ma spontanea forza), un sentimento acutissimo della precarietà degli anni: l'infanzia, l'adolescenza, il mattino della vita... Non si può dirlo amarezza, o crudo pessimismo. Eppure è già un desiderio, struggente perchè utopistico, un'attrazione — di escluso, ormai — verso l'età incomparabile, verso i miraggi dell'Eden. Tutto il soave libretto ne è permeato, come di un'euforia estiva, in cui prevalga il ricordo della primavera morta: coscienza d'una stagione ancora bella, in cui i giorni purtroppo vanno raccorciandosi. Una brigata domenicale, una giovinetta, una bambina rapita dalla Parca (forse una figlia): il poeta si fonda sulla realtà, ma riesce a trasfigurarla, a farne un mito... E si respira davvero, nei seguenti versi, un'aura di primitiva freschezza, di « verginità » poetica: « Sei, giovinezza, / una fresca brigata domenicale, / voci gridate in fretta che rimbalzano / sopra il colle, sul poggio levigato. / E scoppia un giubilo di fisarmonica, / e l'amabile vento di primavera / curva betulle verso le ragazze, / sì che è nell'aria un fremito di foglie / e di capelli toccati dal vento... » (*Apparizione di giovinezza*). Oppure: « Ridevi dinanzi all'uomo, / e adagio lo avvampava il tuo sorriso. / Non t'impauriva. Così non ha paura / dell'acquazzone di marzo / la zolla del prato... / Una festa del giorno, quando apparivi, / il tuo muoverti, un suono della terra. / Dalla campagna germogliasti, / canto breve e immortale dentro il tempo... » (*Figura di giovinezza*).

Commosso e commoventissimo, nella espressione patetica ma senza enfasi, è il lieve ed aureo *Epitaffio per Chiaretta*: « E portasti una grande luce dentro / la casa... / Troppa: un ingorgo / di cielo nella nostra esile casa. / Troppo ti amammo / perchè non ti dovessi / dissipare d'un tratto, leggermente... / E dileguasti senza far rumore / al nascere di un temporalesco giorno / d'estate, già arsa fino in fondo / da quel fuoco soave e violento ». Vi si potrebbe sorprendere, pedantescamente, un « brivido » cardarelliano in qualche mossa, specie negli ultimi versi. Ma, quando pure si ammettano e si dimostrino alcune infiltrazioni, alcune reminiscenze estranee — di Cardarelli nell'*Epitaffio*, e forse d'altri altrove: magari, a pag. 24, di un Govoni « antico »: « Di campane si aspergono le cose: / favolosa altalena / sopra i dolci paesi... » — bisogna ammettere inoltre che l'assimilazione, da parte di una robusta tempra come il Pento, avviene in modo perfetto, e non lascia tracce antipatiche.

Un po' meno mi piacciono, per la verità, le liriche a respiro lungo, la prima e l'ultima. I simboli e i paralleli, in queste due, mi sembrano un po' « voluti », anche se ben condotti. Rimango dell'opinione che, *per il momento* (giacchè ulteriori sviluppi, in un poeta giovane, sono sempre possibili, ed anzi facili), il modulo della « canzone breve », di 20-30 versi, è quello che più si adatta al Pento, come alla maggioranza dei lirici contemporanei, che fanno propria la regola del « poema breve », bandita primieramente dal Poe. Del resto, la perfezione vera, come la felicità, non può che essere breve, concentrata.

Le vie della poesia moderna saranno molte, come le vie del Signore, ma la conquista più utile è il ritorno al canto: ad una musica misteriosa: trascendentale — di parole d'immagini di sentimenti, una fortunata sintesi —, in cui sta la ragione di essere della poesia. Un canto che sia *melodico e intenso*, come nelle migliori epoche, ma soprattutto *serio*: non un gioco piacevole, da fannulloni, ma *necessità interiore*. « La poesia riacquista la serietà di un contenuto vivente nella coscienza. E la forma *si rimpolpa, si realizza*, diviene essa medesima l'idea, armonia tra l'idea e l'espressione ». Parole di un certo De Sanctis...

In Pento, e in altri poeti della sua razza, tale esigenza è visibile. E ciò fa bene presumere, a mio giudizio, della validità complessiva del realismo lirico. Nasce con tali opere, veramente, un « nuovo stile ».

Mariano Rugo

● La complicata situazione internazionale del diritto d'autore, per il quale vigono, com'è noto, due diverse Convenzioni — quella di Washington e quella di Berna — da cui sono per altro esclusi alcuni Paesi, fra i quali l'URSS e la Cina, è attualmente allo studio dell'UNESCO. Questo Istituto s'è fatto promotore d'una nuova Convenzione, che dovrebbe essere di nome e di fatto, Convenzione Universale, e il cui progetto è oggi in fase di perfezionamento. La Convenzione Universale concilierebbe le due esistenti Convenzioni e garantirebbe un minimo di protezione al diritto d'autore in tutti i Paesi.

● Alcune rare edizioni antiche di opere teatrali italiane sono elencate nel più recente catalogo della Libreria Antiquaria Hoepli, che presenta 500 volumi, alcuni dei quali di alto pregio. Fra le opere teatrali: Giambattista Casti, *La Grotta di Trofonio* e *Il Re Teodoro in Venezia*, drammi giocosi (Filadelfia, 1805); Giovanni Delfino *Le Tragedie* « ora per la prima volta alla sua vera Lezione ridotte, e illustrate col Dialogo Apologetico dell'Autore » (Padova, 1733); Agnolo Firenzuola, *I Lucidi*, comedia (Firenze, 1555); Carlo Goldoni, *Fogli Sparsi* raccolti da A. G. Spinelli (Milano, 1885). Fra le opere di tecnica e di architettura teatrale: Cosimo Morelli *Pianta e spaccato del nuovo Teatro d'Imola* (Roma, 1780).

● A Pesaro la III Mostra nazionale della ceramica. La Camera di Commercio di Pesaro ha promosso la terza mostra nazionale della ceramica, che si svolgerà dal 3 al 24 agosto. Essa si ricollega alle due precedenti edizioni che ebbero luogo a Pesaro nel 1924 e nel 1928. In seno alla mostra è indetto un concorso nazionale a premi fra i ceramisti italiani per sei soggetti o gruppi di soggetti.

● Su richiesta della VI commissione della Camera dei Deputati, la IV commissione Finanze e Tesoro ha riesaminato il 18 giugno il noto provvedimento per l'aumento della aliquota per la promozione dei presidi al grado superiore e ha riconfermato il suo parere contrario.

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Direttore responsabile Pietro Barbieri
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PROGRAMMI SCOLASTICI, ECONOMIA E CULTURA GENERALE

(Continuazione della 1ª pag.)

blico ufficio nel senso più alto e di una professione che si vorrebbe qualificata, cioè l'esercizio dell'attività politica e di governo. L'insegnamento dell'economia deve tendere a raggiungere il maggior numero possibile di individui, per farne anche dei cittadini capaci di formulare un giudizio consapevole sull'agire dei gruppi sociali, sulle loro organizzazioni e sull'insieme della società.

L'insegnamento dell'economia deve avere, non solo lo scopo di promuovere il progresso della scienza, di dare la preparazione scientifica necessaria allo esercizio degli uffici e delle professioni, com'è indicato nei nostri attuali ordinamenti universitari. Deve avere esplicitamente e deliberatamente, — non cioè, come mero risultato indiretto dei primi due scopi, — il fine di diffondere la cultura economica in se stessa, come elemento di una veramente completa moderna cultura generale, capace di giudizio anche in materie economiche. Questa è la conclusione forse più interessante delle discussioni degli economisti convenuti a una conferenza tenuta, recentemente a Talloires, sotto gli auspici dell'UNESCO, fra gli economisti dei maggiori paesi, a proposito della struttura e dell'insegnamento della scienza economica, come distinta scienza sociale. Al convegno parteciparono economisti di fama mondiale, come J. M. Clark, G. Haberler, E. A. G. Robinson, E. James, C. W. Guillebaud ed altri, ed ebbe l'onore di partecipare, per l'Italia, chi scrive. Il problema non sembrò indegno, anzi, dell'attenzione anche di quei teorici.

Il primo degli scopi sopra indicati è oggi raggiunto della nostra scuola, nella misura in cui, precisamente nelle università, si formano e lavorano gli studiosi di economia dediti alla disinteressata ricerca scientifica. Pure lo scopo della preparazione professionale è scarsamente raggiunto, e del resto una cultura economica di tal genere non è largamente richiesta. L'estensione della cultura economica, date le difficoltà ambientali che incontra, si ha nella misura in cui universitari e uomini d'affari e di cultura eccezionalmente dotati partecipano con spirito scientifico, alla discussione e soluzione dei problemi politico-economici del paese. Occorre una più vasta e diffusa cultura economica, che non può non irradiare dall'insegnamento universitario e preuniversitario; ma che si ottiene, non solo intensificando lo studio dell'economia fra coloro che vi si vogliono dedicare professionalmente, sì anche estendendolo ed adattandolo, senza però adulterarlo, a quelle più numerose categorie di individui, che hanno bisogno di una cultura tecnico economica, da una parte, e di una cultura superiore dall'altra.

Questa deve essere anche economica, in un'« epoca sociale », in cui i problemi dell'organizzazione economica sono tanta parte della vita di relazioni politiche, della stessa organizzazione politica e della sua sostanziale duratura efficienza. Su questa i cittadini, in regime popolare democratico, devono portare un giudizio critico e costruttivo, consapevole dei nessi fra fatti economici, fatti sociali e fatti politici; mentre d'altra parte, la estensione dei mercati e, in genere, delle dimensioni delle quantità economiche, la complessità dei loro rapporti, l'estensione delle funzioni amministrative e di controllo, richiedono negli stessi operatori economici privati un'informazione più affinata di quei nessi e della stessa tecnica economica.

La scienza economica, da parte sua, specializzandosi deve avvicinarsi di più alla concretezza, deve farsi più popolare: non abbassando il suo tono, sì, viceversa, contribuendo ad elevare la capacità di assimilazione della massa degli operatori economici della vita industriale e mercantile, burocratica e politica.

Le condizioni oggi fatte all'insegnamento dell'economia in Italia sono inadeguate, sia all'elevata tradizione e allo sviluppo attinto dall'economia come scienza, sia alle esigenze dello sviluppo della vita economica del paese.

Questo stato di cose alimenta e, a sua volta, è alimentato, dalla generale impopolarità dell'economia, per la obiettiva o esagerata sua difficoltà; impopolarità che pervade tutti gli strati del paese, dalle classi popolari e medie ai ceti intellettuali e burocratici, agli uomini politici e di governo. Lo studio e il vero insegnamento dell'economia restano privilegio di piccoli gruppi o isolotti di cultura universitaria, piuttosto chiusi in se stessi, senza grande influenza sulla cultura economica del paese, che rimane assai modesta.

Nessuna cura è spesa in Italia per educare a una specializzazione o almeno ad una generica conoscenza della economia, sui fondamenti dei principi e dell'apparato tecnico di raziocinio e di metodo, che costituiscono gli strumenti di lavoro dell'economista. Questi sono riconosciuti al piccolo numero di eccezionalmente qualificati che si danno agli studi di economia e non trascurano questi neanche nella loro attività professionale; ma sono estranei alle categorie assai più vaste di coloro che si danno agli affari o all'amministrazione pubblica o privata, alla banca, agli istituti di ricerca, alle organizzazioni internazionali. Manca dunque, perciò, la preparazione di un personale adeguato, per numero e qualità, ai bisogni della collettività del mondo moderno, le cui relazioni sono siffattamente permeate di elementi economici.

Queste esigenze spingono verso la diffusione e la specializzazione del sapere economico, che però ha bisogno di mantenere l'altezza del suo livello tradizionale, in centri di cultura e di insegnamento capaci di energia irradiatrice: donde un compito di perfezionamento. *Perfezionamento, specializzazione, diffusione*, sono le tre esigenze, conciliabili, dello studio e dell'insegnamento dell'economia in Italia.

Celestino Arena

● La seconda tornata del concorso permanente per soggetti cinematografici, indetto dal Centro Sperimentale di Cinematografia, si è conclusa. La commissione giudicatrice, ch'era composta da Alessandro Blasetti, Alberto Lattuada, Raffaele Mastrostefano, Giorgio Prosperi, Gian Luigi Rondi e Pasquale Ojetti, ha esaminato 850 soggetti, 200 dei quali furono esclusi dal concorso per vizio di forma. Sono stati premiati, con L. 250.000 ciascuno, i seguenti soggetti: *La donna del soldato*, di Edmondo Piatti, *Tre milioni di taglia*, di Franco Valobra; *Casella 555*, di Rinaudo e Romeo. Sono stati inoltre segnalati i soggetti: *Opinione pubblica*, di Ferrero e Arendo; *Lettera di raccomandazione*, di Cochetti; *Buon Natale per tutti*, di Mannocci. La terza tornata del concorso scadrà il 30 settembre.

● Nella « Galerie du centre d'art italien » di Parigi, dal 10 al 25 giugno, ha avuto luogo una interessantissima mostra retrospettiva di Lorenzo Viani. Sono state esposte 28 opere delle sue più significative. La mostra è stata realizzata in collaborazione con la « Quadriennale d'Arte » di Roma.

CONTROVERSIE SUL METODO IN BIOLOGIA

(Continuazione della 1ª pag.)

orio dei progressi della biologia dovuti alla biometrica e alle applicazioni del calcolo: e nessuno vuole svalutare i progressi realizzati, ma essi sono stati effettivi e non effimeri soltanto quando il calcolo non era dissociato dallo spirito scientifico biologico.

Le grandiose scoperte di Mendel sull'eredità che hanno creato tanta parte della Biologia moderna, condussero sì ad una valutazione probabile della ripartizione numerica dei fattori creditari, ma questo riuscì solo a chi avendo intuito il comportamento delle qualità ereditarie, seppe scegliere il materiale adatto e valutarle numericamente. Lo studio quantitativo in Mendel non fu disgiunto da quello qualitativo. Ecco un ammaestramento prezioso per coloro i quali concentratisi esclusivamente nell'indirizzo quantitativo della biologia non vedono che si sono allontanati dalla ricerca biologica.

Colpendo con accanimento la ricerca qualitativa, questi studiosi non si accorgono d'avere annientato in se stessi la ricerca biologica ed in realtà essi hanno solo colpito se stessi!

Giulio Cotronei

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, — Via del Corso, 18 — Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 32 - ROMA, 10 AGOSTO 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1-2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. — Roma, Via del Parlamento, 9 — Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

THOMAS MANN E I TEDESCHI

Per una singolare coincidenza il senso del germanesimo e del carattere tedesco professato da T. Mann si può riaccostare a quello del suo antagonista, antagonista mirato attraverso una mimetizzazione fin troppo riconoscibile nel *Doctor Faustus*: il senso, cioè, di una infermiccia informità, di una tonante ma finalmente evanescente inconsistenza. Di una fatale predestinazione alla catastrofe, che egli ha in comune con Oswald Spengler. Fragilità irrimediabile, decadenza e dissolvimento giocano un ruolo capitale nell'opera di Mann. Decadenza e dissolvimento anzi conferiscono ai suoi libri quella atmosfera mollemente magica e musicale, quella lenta, pigramente ascendente nebbia che invade l'essere alla maniera di certi brani sinfonici di Wagner. E caratteristico è nei suoi racconti il traboccare dei suoi personaggi nella morte nell'attimo culminante della vita, e l'affinità da lui individuata tra il maggiore sperpero di forza vitale — l'arte — e la decomposizione da lui analizzata in Platen, in Nietzsche, in Wagner, come nella *Morte a Venezia* o nella *Montagna Magica*, o in *Fiorenza*.

La problematica natura del Germanesimo e la sua cometosa parabola sono in primo piano, soprattutto dall'esilio in poi. Nel discorso tenuto nel 1925, in sostegno della Repubblica di Weimar, egli si affannava a segnalare ai tedeschi un nuovo compito, anzi la piena espansione della loro natura e della loro arte, con l'avviarli verso la piena universalità di un cosmopolitismo senza confini. Si era nel 1925, durante un festeggiamento solenne di Gherardo Haupt-Mann. Poi venne Hitler, il rogo della letteratura antinazionale, l'epoca dell'isolamento. In *Lotte in Weimar* (1939) scritto alla vigilia della seconda guerra mondiale pare compiuto un supremo tentativo moderatore col rappresentare le riserve ed i sapienti equilibri di un grande poeta tra le travolgenti ebrezze nazionali di allora.

« In certi convenuti politici periodi della storia — si legge nel suo *Lotte in Weimar* — che potrebbero chiamarsi periodi di latenza politica, è possibile ammirare ed amare la bellezza libera ed indifferente alla politica, a cui è collegata da tanta infrangibile solidarietà. Purtroppo non ci è stato dato vivere in un'epoca di clemente tolleranza. La nostra epoca è avvolta da una luce di spietata crudità e fa in ogni cosa, in ogni umanità e bellezza, trasparire la politica che le è inerente. Io sono l'ultimo a negare che ne provengono dolore, sperpero ed affannose sessioni ». Queste parole, che incontriamo in *Lotte in Weimar* potrebbero essere l'epilogo d'una intera opera. E' innegabile un'onda nostalgica che fluttua dietro la figurazione di questa splendida era di Weimar, l'era dell'espansione romantica, dominata e finalmente controbattuta da Goethe. Una serie, si potrebbe dire, di acqueforti o di acquarelli in cui Goethe campeggia attraverso sfoghi, confidenze, dialoghi sostenuti da suoi interlocutori in compagnia di una sua vecchia amica, l'ispiratrice del *Werther*. Se *Lotte in Weimar* era soprattutto la denuncia di pericoli futuri, il *Doctor Faustus*, dietro le sue apparenze biografiche è una rapsodia di stati d'animo e di vicende intellettuali, sempre più catastrofiche, tedesche. Ed è forse questa la mostarda che ne insapora le settecento e più pagine. Entusiasmi e programmi innovatori, mode collettive in politica ed in arte, *élites* stordite al colpo di sole di una nuova avventura ideale o sconfinanti negli stupefacenti, — l'ostentata libertà di costumi del quartiere di Schwabing, a Monaco — su tutto ondeggia però un presagio di fine imminente. « Il Carnevale di Monaco del 1914 è rimasto inciso nella mia memoria con pesante fatalità. Fu l'ultimo avanti l'inizio della cosidetta prima guerra mondiale, che pose fine all'estetica innocenza vitale della città Isar alla nostra dionesiaca felicità ».

Il problema della vitalità e della infermità simultaneamente polarizzantisi nel genio — il problema chiave della sua narrativa giovanile, si trasforma nel problema della ambivalenza perpetua del carattere germanico. O meglio, dell'anima tedesca. Quella mancanza di linee rigorose, quella confusa informità che (sia pure in forma di elogio) Hegel addebitava ai suoi compatrioti — gli si presenta un disperato groviglio di contraddizioni. Più che come storia del musicista di avanguardia Adrian Leverkuhl, il *Doctor Faustus* appassiona come registrazione di sussulti patologici collettivi, quali l'autore ha avuto agio di sperimentarli. E' una registrazione patologica di crisi, entusiasmi e disperazioni. Ecco tratteggiata, ad esempio la crisi di dionisiaca espansione che precedette la guerra mondiale n. 1. « La guerra era scoppiata. Nella nostra Germania è innegabile, nel prevalentemente come innalzamento, senso di grandezza, gioia di irruzione, ripudio del terrore quotidiano, liberazione da una stagnazione mondiale che non poteva durare, entusiasmo del futuro, appello al dovere ed alla virilità, in una parola come eroica festività. In quell'epoca, legge e diritto, libertà e dignità umana avevano ferma consistenza nel paese. La cultura era restata libera, si era levata a grandi altezze, si era abituata da tempo a una totale indipendenza verso il potere, e perciò i suoi giovani depositari potevano scorgere nella guerra mondiale scoppiata, il mezzo, il trapasso ad una forma di vita in cui Stato e cultura si compenetrassero a vicenda ». Una nota depressiva risuona per tutto il libro; la tragica solitudine della Germania, l'impenetrabilità dei tedeschi agli altri popoli; la catastrofica vanità finale di una storia travagliata da tendenze centrifughe, la precarietà delle sue fondazioni. Poichè, per Mann, i tedeschi restano un popolo confuso e maldistricato, ostinato a conciliare l'inconciliabile, la libertà e l'autorità, l'elemento infantile e antiquato e la speculazione un vecchio e nuovo e così via; sopratutto il *Doctor Faustus* risponde su queste analisi negative. Già Goethe segnalava scissioni insanabili, contraddizioni affliggenti. Contraddizioni che paventava di vedere esplodere. Ma ciò che nel '700 era allo stato latente, si manifesta due secoli dopo allo stato di deflagrazione. Una mancata assimilazione della vita europea, un testardo orgoglioso concentrarsi su se stesso, un inebriarsi della propria forza, stanno alla radice di tutti i mali. Già fin dall'anteguerra, dagli ultimi carnevali di Monaco in poi, si era formata una mentalità « rivoluzionaria reazionaria » per la quale i valori collegati all'idea dell'individuo, verità, libertà, diritto, ragione erano totalmente sminuiti e ripudiati e adottati con un senso tutto diverso da quello tenuto nell'ultimo secolo... Si aveva così un miscuglio di progresso e regresso, di nuovo e di vecchio, d'avvenire e di passato, che venivano a confondersi... La mancanza di presupposti pregiudiziali dell'indagine, il pensiero libero, lungi dal rappresentare il progresso venivano relegati in un mondo arcaico ed annoso. Al pensiero era concessa la libertà di legittimare la forza, come 700 anni prima la ragione era stata libera di approfondire la fede, di dimostrare il dogma. L'indagine aveva le sue pregiudiziali, ed erano la potenza e l'autorità della comunità... Erano soggettive pienamente all'interno di una vincolazione oggettiva, così incorporata e naturale che non potevano venire avvertite in nessuna maniera come una catena ». E' una diagnosi di febbri crescenti, di psicosi addottrinate, culminate in un rigurgito di barbarie organizzate. « Come sarà possibile — si chiede nelle pagine finali — appartenere ad un popolo, la cui storia chiudeva in sè questa orribile catastrofe, ad un popolo traviato da se stesso, psichicamente incenerito, che per propria confessione dispera reggersi da sè e ritiene il miglior partito diventare colonia di potenze straniere; un popolo che dovrà vivere murato entro se stesso, come gli ebrei nel ghetto poichè un odio paurosamente avviluppatore non gli consentirà di oltrepassare le sue frontiere — Un popolo che non si può mostrare? ».

Lorenzo Giusso

SOMMARIO

Letteratura

Arte

Storia

Musica-teatro

Scienza

LE ILLUSTRAZIONI

SIMULACRI E REALTÀ

TORNIAMO ALLA LEX ANCILIA

Questa legge — più precisamente Lex Ancilia de repetundis — *autorizzava ogni straniero ad accusare un magistrato di concussione ed obbligava il pretore ad assegnargli un patrono che lo assistesse in giudizio. Una singolare disposizione di tale legge prescriveva altresì che il pretore non dovesse assegnare per patrono allo straniero un uomo di cui il magistrato accusato fosse cliente. Questa ultima cautela getta luce sulla situazione dei clienti. Un magistrato poteva essere cliente, ossia essere legato con un vincolo di patronato, di protezione e di soggezione ad altre persone, far parte della sua corte, ubbidire ai suoi ordini, eseguire le sue commissioni?*

E' vero che la clientela dei due ultimi secoli avanti l'era nostra non deve essere confusa con quella che esisteva a Roma nei tempi primitivi, quando quella imponeva legami religiosi e domestici ed era ereditaria. E' vero ch'essere cliente significava « essere nella fede » di un altro. Ma che un magistrato ossia un'autorità dello Stato, potesse obbedire agli ordini di un patrono, è cosa che turba la nostra delicata coscienza civile. Senonchè a pensarci bene, il fatto ci dice che la clientela è ineliminabile nei rapporti umani. Patroni ci furono e ci saranno sempre; e ove ci son patroni ci son clienti. Saggi, saggissimi dunque i romani, i quali compresero che il necessario non è mai disonorante, e quindi vollero che la clientela fosse riconosciuta.

Perchè allora non richiamiamo in vita la Lex Ancilia?

Qualche garanzia di non trovarsi di fronte a chi dovrebbe difenderci e invece prende le parti del nostro avversario potremmo averla. E coi tempi che corrono questa garanzia non è superflua.

DIZIONARIO

Sul termine arriéré è così spiegato da un dizionario psicologico. « I ragazzi che non sono in grado di seguire gli studi della loro classe e si dicono arriérés. Il ritardo scolastico è in realtà un elemento di questa tara mentale. Taluni che sembrano indolenti ed apatici, sono improvvisamente presi da collere furiose. Privi di affetto ed attaccamento ai familiari non c'è modo di calmarli. Per lo più non riescono a vestirsi e a spogliarsi e bisogna aiutarli a mangiare ». Codesti caratteri naturalmente permangono anche nelle altre età: tranne uno. L'adulto arriéré è indolente, apatico, incolto, freddo, collerico; ma, quanto a mangiare, non c'è chi lo batta. E mangia da solo.

Non per maligno accostamento, nè per analogia tendenziosa, correi affermare che la corruzione è sempre sintomo di mente ritardataria. Un uomo veramente intelligente è caldo di affetti, attaccato alla sua più grande famiglia, alla società. Non truffa perchè ama. Sarebbe quindi tempo che ladri, furfanti e concussionari fossero assimilati agli stupidi e fosse loro tolto quel falso diamante d'intelligenza che la gente suole incastonare nell'ammirazione. Nè lasciamoci abbagliare da certa agitazione e irrequietezza che simula una attività incontenibile. Studiateli bene: in fondo sono apatici ed indolenti, perchè sono inetti a seguire il volo dello spirito che si innalza verso cieli sempre più puri di moralità e di probità.

Convincete il furfante ch'è un imbecille: forse lo guarirete.

Varius

I nn. 32 e 33 di *Idea* sono a quattro pagine. La direzione, la redazione e i tipografi vanno in ferie, ed augurano ai Lettori « buone vacanze »

L'ISTITUTO «FORLANINI»

L'Istituto Carlo Forlanini, che appartiene alla rete sanatoriale dell'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale ed è anche sede della Clinica Tisiologica dell'Università di Roma, è il più importante centro scientifico di studi sulla tubercolosi esistente in Italia ed è uno dei più noti del mondo intero.

Questa superba realizzazione è vanto dell'Istituto della Previdenza Sociale e si deve sopratutto all'opera tenace di Eugenio Morelli, il quale è stato allievo del grande Maestro Forlanini, ed ha contribuito fortemente a creare un Istituto capace, per uomini e mezzi, di tenere alto il prestigio della tisiologia italiana.

E' giusto tuttavia ricordare che l'iniziativa per la costruzione di un grande centro di studi sulla tubercolosi spetta alla Confederazione Generale dell'Industria la quale nel 1928 aveva destinato la somma, allora rilevante, di tre milioni di lire. Tale idea venne approvata dalle superiori Autorità ed affidata per l'attuazione all'Istituto della Previdenza Sociale che doveva costruire in quella epoca i sanatori antitubercolari in tutta Italia.

I dirigenti di allora, senatore Garbasso, prof. Medolaghi (quest'ultimo recentemente scomparso dopo una lunga vita dedicata alla Previdenza e alla Matematica attuariale), e prof. Cesare Giannini, seppero svolgere il loro compito in modo superiore, ritenendo giustamente che fosse indispensabile creare accanto ai sanatori anche una numerosa famiglia di buoni medici specialisti e di studiosi, al fine di contribuire nel miglior modo possibile alla lotta antitubercolare dal triplice punto di vista scientifico, didattico e sociale.

Durante il primo quinquennio, dal 1929, al 1934, il Centro degli studi ha funzionato nell'Ospedale Sanatoriale di Porta Furba, e qui vennero gettate le basi della nuova Scuola Tisiologica italiana e di numerose ricerche, che hanno ricevuto più grande impulso negli anni successivi. Dal 1935 il Centro passò nella sua sede definitiva di Monteverde Nuovo e precisamente nel complesso di edifici che costituiscono oggi l'Istituto Forlanini.

L'originalità della sua organizzazione sta nel fatto principale che esso è contemporaneamente centro di studi e di insegnamenti universitari e grande Ospedale Sanatoriale della Previdenza Sociale, per cui da un lato i degenti beneficiano per la loro cura dei progressi della scienza tisiologica e della opera di valorosi docenti e consulenti, e dall'altro l'Istituto scientifico ha un vasto materiale clinico e di laboratorio a sua disposizione. A tutto provvede la direzione della Previdenza Sociale che ospita la clinica e favorisce le possibilità di ricerca e di insegnamento con larghezza di vedute e di mezzi quali sono resi necessari dai 2500 ricoverati che l'Istituto accoglie.

La possibilità di avere a disposizione per lo studio una quantità così grande e così varia di ammalati consente di perfezionare le cognizioni scientifiche e di ideare sempre nuove possibilità di cura per i malati stessi.

Così è accaduto che il pneumotorace terapeutico ideato da Forlanini (che come è noto consiste nel mettere a riposo il polmone ammalato mediante introduzione di aria tra i due foglietti pleurici), ha conquistato oggi presso di noi, quell'importanza dominante che merita e, condotto ormai con una tecnica che potremmo chiamare perfetta, costituisce l'arma terapeutica più preziosa a nostra disposizione.

Innumerevoli sono stati gli accorgimenti di tecnica proposti ed attuati per il pneumotorace e non basterebbero numerosi volumi se volessimo estesamente parlarne; vogliamo qui soltanto ricordare come dal primitivo concetto del pneumotorace ipertensivo ci siamo andati sempre più avvicinando a quelle del pneumotorace a pressione atmosferica o ipotensivo che ci si è rivelato fisiologicamente più idoneo al compito ad esso richiesto e ci ha consentito di poter effettuare simultaneamente un collasso polmonare senza pregiudicare eccessivamente la capacità respiratoria dei soggetti trattati.

E vogliamo ricordare ancora il valido contributo che ci ha dato la chirurgia nel campo di applicazione del pneumotorace, con la cosiddetta operazione di Jacobaeus-Graf. Questa operazione, vera opera di cesello, consiste nel sezionare, con l'ausilio di una piccolissima ansa metallica elettricamente arroventata da un sistema ottico, quelle aderenze pleuriche che nelle quasi totalità dei casi trattati con pneumotorace restano in prossimità delle lesioni tubercolari ed impediscono l'azione collassante della aria, proprio là dove maggiormente ce ne sarebbe bisogno. Da lungo tempo ormai applicando sistematicamente, in tutti i casi di aderenze frenanti, l'operazione di Jacobaeus-Graf, noi siamo riusciti a creare pneumotoraci veramente efficienti, abbiamo potuto evitare la brutale ipertensione dei cavi pneumotoracici, riducendo così molte complicazioni, ed abbiamo potuto ottenere, insieme con la completa e duratura guarigione delle lesioni tubercolari, una riespansione agevole ed armonica del polmone collassato ed un ripristino pressochè completo della sua funzionalità.

Se l'arma terapeutica del pneumotorace resta per noi lo strumento principale di lotta per la cura della tubercolosi polmonare, non dobbiamo sottovalutare le pur grandi possibilità che negli ultimi anni ci hanno offerto, con i loro mezzi sempre più progrediti, le operazioni chirurgiche dirette a sostituire il pneumotorace intrapleurico di Forlanini, là dove esso fallisce per la impossibilità di introdurre aria tra i due foglietti pleurici divenuti tenacemente aderenti a causa di pregresse pleuriti; e le terapie antibiotiche dirette, attraverso la gamma sempre più varia e perfezionata dei vari prodotti (penicillina, streptomicina, aureomicina, cloromicetina, terramicina, ecc.) al potenziamento sia dello stesso pneumotorace, sia dei summenzionati metodi di terapia chirurgica.

Tra i metodi chirurgici dobbiamo ricordare tutti i vari tipi di toracoplastiche e in modo particolare la toracoplastica apicoascellare o « velario apico-ascellare » di Morelli, l'aspirazione endocavitaria di Monaldi, e sopratutto il pneumotorace extrapleurico chirurgico che preconizzato da noi fin dal 1939, va rivelando sempre nuove possibilità di applicazione seguite da effettivo successo.

E' da notare che tutti questi metodi chirurgici, di cui noi italiani e la maggior parte dei popoli europei ci serviamo su larga scala, si basano sul principio sostenuto da Forlanini e dalla sua Scuola, principio che ponendo in giusto valore l'importanza del trauma respiratorio sulla evoluzione dei processi tubercolari polmonari, impone il riposo funzionale dell'organo ammalato come cardine fondamentale per una efficiente terapia, tuttavia, pur restando aderenti alla nostra Scuola, non abbiamo mancato di interessarci vivamente dei metodi chirurgici di exeresi che, recentissimamente, ci sono giunti dai paesi anglosassoni, sopratutto nord-americani. Tali metodi di exeresi consistono nell'asportazione di un intero polmone o di uno dei suoi lobi e sono stati resi possibili soltanto da poco tempo per il progresso sempre più affinato della tecnica e sopratutto per la grande conquista ottenuta nel campo dell'anestesia, con gli apparecchi a circuito chiuso che consentono di tenere in vita l'operando pur nel completo rilasciamento di ogni attività muscolare e sensoriale e con polmoni immobilizzati per ore ed ore. Essi costituiscono senza dubbio un gigantesco passo avanti nel campo della chirurgia, ma non ci sembrano applicabili alla cura della tubercolosi polmonare, se non in pochissimi casi rigorosamente selezionati. Non bisogna infatti dimenticare che la tubercolosi polmonare non è una malattia a carattere locale, bensì una malattia a carattere generale che presenta una infinita varietà di localizzazioni che possono di volta in volta colpire vari organi. Sono quindi assai facili, ed anzi purtroppo numerosissime, le diffusioni tubercolari dal polmone malato a quello sano: ed in questi casi, se noi abbiamo asportato chirurgicamente lo intero polmone ammalato, ci troviamo completamente disarmati e dobbiamo assistere impotenti all'evoluzione fatale della malattia nell'altro polmone fino all'esito terminale.

Giunti a questo punto, desideriamo ricordare i principali contributi scientifici conseguiti nell'Istituto Forlanini dal 1945 ad oggi.

Le indagini vennero indirizzate ai seguenti problemi principali:

1° Eseguire il controllo e il vaglio critico dei risultati clinici a distanza dei vari metodi di toracoplastica usati nell'Istituto e trarre dalla vastissima esperienza clinica e anatomopatologica quelle deduzioni atte a migliorare la tecnica e le indicazioni operatorie;

2° Dare il massimo sviluppo alle ricerche cliniche, fisiopatologiche e anatomopatologiche sul « pneumotorace extrapleurico », al fine di perfezionare la tecnica, le indicazioni e i risultati clinici a distanza;

3° Iniziare indagini batteriologiche e biochimiche sulla tubercolosi degli animali cosidetti refrattari e particolarmente degli insetti; allo scopo di trovare eventuali sistemi enzimatici ed al-

Continua a pag. 4.

Attilio Omodei Zorini

STUDI DI STORIA COMUNALE

Quanti volumi sono stati composti sui comuni medioevali italiani? Quanti articoli di rivista sono stati scritti, o saggi, o memorie accademiche presentate? Tra la fine del secolo scorso — per non risalire agli studi gloriosi degli storici neoguelfi del primo Ottocento — e gli inizi del nostro fu questo il tema più trattato dai migliori esponenti della nostra storiografia di tutte le tendenze, mentre anche il contributo degli stranieri fu notevole per la ricchezza del materiale raccolto e l'acutezza delle osservazioni fatte. Da qualche tempo l'interesse per questo argomento sembra un po' scemato, e ciò è male, perchè i giovani d'oggi amano cimentarsi subito in introspezioni pseudo psicologiche o in ricostruzioni avventate del pensiero di questo o di quello scrittore politico, ovvero si volgono agli studi di storia diplomatica con ampie ricerche d'archivio, che sono indubbiamente utili ma non sempre di grande importanza od originalità. Tuttavia quasi tutti quei pochi coraggiosi che affrontano ancora l'ardua materia delle origini e degli sviluppi della costituzione comunale e quella della composizione sociale, delle attività economiche delle nostre città medioevali, [illegible] delle loro indagini una più [illegible] esperienza una più [illegible] storiografica; così, senza [illegible] della necessaria [illegible] della paziente analisi [illegible] documentari, riescono [illegible] il fenomeno studiato [illegible] quadro della vita [illegible] conto dei diversi [illegible] stesso che, come [illegible] storica, fu [illegible] dello spirito [illegible] suo sviluppo, [illegible] a necessità [illegible] azioni di classi [illegible] listiche o ad [illegible] familiari.

•

[illegible] anche per i due [illegible] comune di Genova [illegible] pubblicati ora presso [illegible] Palermo, relativi il [illegible] formazione del [illegible] ed il secondo allo [illegible] comune [illegible] dare [illegible] appendice di documenti [illegible]; se la bibliografia [illegible] come era prevedibile [illegible] anche — lo che [illegible] rendeva più difficile [illegible] ricercatore — presenta [illegible] ancora un lavoro [illegible] senza indulgere alle [illegible] divulgazione, raccogliesse [illegible] chiara sintesi le tappe [illegible], ne fissasse i caratteri [illegible] le forme più tipiche [illegible] bellezza.

[illegible] di Genova era stata ridotta [illegible] del re longobardo [illegible] semplice *vicus*, cioè privata [illegible] delle principali prerogative [illegible] di una *civitas*; un [illegible] saraceno aveva [illegible] mentre l'incorporazione, [illegible] del secolo X, nella Marca [illegible] ammesso anche quel [illegible] all'ordinamento feudale. Ma un diploma dei re Berengario II ed Adalberto [illegible] i privilegi in favore di tutti i *fideles* e degli *habitatores* genovesi, [illegible] uno strappo nell'ordinamento [illegible] ossia dimostrava la prospera esistenza di persone viventi al di fuori dei vincoli di vassallaggio e salvaguardava alla città il libero godimento di diritti da tempo [illegible] o tollerati. Cent'anni dopo, il marchese Malaspina concedendo un altro diploma mostrava che il processo di disinfeudazione se così posso dire, si era assai sviluppato, cioè che « anche nel periodo di maggiore vitalità del sistema feudale esisteva una zona pressochè sorda ad esso entro la città ». Ed infatti era proprio un processo di affermazione di vita cittadina come tale (attività economiche, esigenze sociali, ecc.) quello che si verificava mentre si trasformavano gli istituti pubblici che reggevano la città nel periodo precedente alla costituzione comunale.

La grande novità del secolo XII, quella in cui si compendia il senso della cosidetta prima rivoluzione borghese, « ci appare dal punto di vista istituzionale l'aggregazione della vita cittadina sotto un potere unico e laico », ma quest'unificazione è tanto più significativa in quanto essa è il frutto della « scomparsa di una divisione netta tra l'elemento feudale ed elemento popolare composto di uomini liberi »; in tal modo si può dire che, pur senza voler usare parole grosse, noi siamo in grado di assistere alla nascita di una civiltà nuova perchè in quel fatto, veramente rivoluzionario e denso di conseguenze nella storia dei tempi moderni, vi fu un capovolgimento nel concetto di Stato, vi fu il sacrificio degli esclusivismi precedentemente vigenti in favore di una forma unitaria di convivenza, nacque « un'associazione che non aveva più carattere familiare o corporativo ma che, seppure animata da spirito di tutela dei nuovi interessi mercantili, aveva un contenuto prettamente politico », un'associazione che raggruppava gli uomini non più secondo criteri gentilizi o corporativi ma in vista di un *utilitas* generale, interpretante le più vive esigenze cittadine dell'epoca.

A Genova quell'associazione o *compagna*, volontaria e giurata dapprima ma presto giunta a tanta potenza da render problematica la delimitazione tra essa e lo Stato, aveva un nome: Compagna, e fu la Compagna a far la grandezza del comune genovese attraverso ingrandimenti territoriali, soggezione di signori feudali, trattati di commercio, riconoscimenti più o meno spontanei di autorità ecclesiastiche ed imperiali (sono da sottolineare in proposito le relazioni tra Genova e Federico Barbarossa nel lungo e turbinoso periodo di governo di questo autorevole rappresentante del potere centrale). Fu ancora per l'azione propulsiva della Compagna che Genova estese i suoi traffici nel Mediterraneo orientale ed occidentale e li irradiò per le vie della valle padana ed oltre Alpi. Ma tali sviluppi, che fecero di Genova una città ricca e popolosa, portarono con sè, come sempre avviene, alla negazione delle condizioni ed al superamento degli istituti che avevano permesso tante belle affermazioni; ci si avvicinava verso una nuova società, in cui la Compagna « gradualmente snaturatasi e sofferente di elefantiasi » stava per cedere il posto ad altri elementi in mezzo a contese intestine ed a fazioni partigiane; il podestà sostituì i consoli, la burocratizzazione del comune divenne imponente e gli impiegati furono un fattore determinante nella vita politica cittadina; il nuovo *populus* avanzava mentre si assiste anche ad un tentativo di serrata « portato dall'esigenza di controllo fra le varie forze ormai concorrenti entro la stessa classe dei nuovi *divites* ».

Il Peri non vuole, giunto alla fine della sua fatica, assurgere a conclusioni troppo generali e la sua modestia gli fa onore; tuttavia non ha torto osservando che il suo « tentativo di impostazione nuova del problema della genesi comunale, riguardato in una sua manifestazione cospicua (cioè nella città di Genova) » era sorretto dalla speranza di far giungere « ad un risultato che costituisca un contributo a una visione e soluzione nuova », valida anche per altri casi. Ed effettivamente egli è riuscito spesso ad uscir dagli schemi un po' abusati dimostrando una sensibilità che si giova delle esperienze dell'oggi per spiegare quelle di ieri; così, ad esempio, « davanti ad un dilemma che gli interessi del nostro secolo hanno ripetutamente posto: se ci fosse in un comune del secolo XII democrazia o un regime di aristocrazia » egli crede di poter rispondere così: « esisteva in Genova una partitocrazia coi contrasti, le luci, le ombre di questa, che si riversano un po' dappertutto e ci presentano la vita di una città retta da consoli in maniera diversa da quella che abitualmente si è creduta ». Senza attualizzare troppo il passato, si potrà quindi, tenendo presente l'azione dei partiti moderni e, in special modo di quelli totalitari quando s'impadroniscono del governo, capire come fosse la vita politica cittadina medioevale, « eco e interprete di idee e soprattutto di interessi ».

Paolo Brezzi

« ACCETTAZIONE DELLA NOTTE »

Il discorso sull'ultima opera poetica di Ugo Fasolo *Accettazione della notte*, Vallecchi Editore, Firenze, L. 250, c'introduce subito nel vivo della nuova poesia italiana, in quel clima intenso e drammatico che si è venuto formando negli ultimi anni, dopo la consegna dell'esperienza ermetica con i suoi testi maggiori al gusto di un tempo ormai superato e la tragica parentesi della guerra che, mai come ora, ha messo l'uomo di fronte alla sua condizione umana e alla conseguente necessità di una salvezza spirituale. Che fosse il poeta a percepire e a sentire, in tutta la sua drammaticità e la sua urgenza, questa antica e sempre risorgente necessità umana, acuitasi e inaspritasi dai tempi materialisti e corrotti in cui viviamo, era fatale e rientra nello svolgimento dello spirito; ma si presentava subito, a chi avvertiva la crisi morale, il problema del linguaggio, in quanto la sintassi e la grammatica dell'ultima poetica che avesse avuto validità storica negli anni immediatamente precedenti, cioè l'ermetismo, non rispondevano più alle esigenze delle nuove coscienze e alle mutate condizioni dell'espressione lirica.

Nella polemica e nei dibattiti accesisi intorno a questa nuova ricerca lirica, alla poesia intesa come realtà (e qui ci sembra doveroso ricordare Cesare Pavese, il quale fu il primo, in tempi lontani, ad avvertire questa nuova coscienza e il trattare delle esigenze liriche, nel conflitto aspro con la vita di tutti i giorni), Ugo Fasolo con la sua più recente opera porta un contributo di chiarificazione veramente notevole, reso più importante ancora dal peso di una singolare personalità poetica, che trova in soluzioni inedite la sua spiegazione critica.

Ad un attento esame, queste soluzioni le possiamo rintracciare anche nel linguaggio lirico usato dal Fasolo, costruito sapientemente, con maturità tecnica, sui dati più sensibili dell'ermetismo, che sono profondamente assimilati per essere, quindi, reinseriti nel discorso poetico con nuove proprietà espressive, e su un lessico ricco di vocaboli comuni che la vicinanza di altri termini e lo spostamento sintattico illuminano di un raro e suggestivo senso evocativo. Ma questo linguaggio non apparirebbe così scaltrito, così singolare se non rifuggisse, allo stesso tempo, dal facile e dal cantabile e se, per di più, non fosse sostenuto, frequentemente, da invenzioni figurative e da immagini che scaturiscono con più forza dall'accostamento aspro delle parole e dalla durezza dei suoni.

Ben raramente nella poesia italiana contemporanea ci è stato dato di constatare un'adesione così profonda, così perfetta della forma al contenuto e viceversa, perchè un linguaggio così essenziale, così privo di preziosità non poteva che servire ad esprimere, a rivelare le più sottili riflessioni interiori e le condizioni spirituali di un uomo, nei rapporti con l'umanità e la società. Il drammatico momento spirituale che viviamo e che soffriamo è sentito con approfondita coscienza e interpretato con tormentata personalità, attraverso intime meditazioni sul destino umano, che il Fasolo rende per mezzo di parole scabre, violente, arse, dure che sorreggono e svolgono immagini di autentica potenza espressiva: *Da questa d'oggi torbida violenza — d'elementi (le nostre anime piangono) — accesi fino al travolgente abbaglio — fosco in rigurgito di lave e d'acque, — noi, uomini di grigia moltitudine*, ecc.

L'opera comprende tre poemetti che, nonostante la loro autonomia di svolgimento e di motivi, sono intimamente collegati da una tematica centrale e comune: il sentimento profondo della vita e della morte, che li unisce per mezzo di un sottilissimo tessuto connettivo di idee, di pensieri, di verità, di certezze che si vanno formando nell'animo del Poeta di fronte alla notte del tempo.

Il primo dei tre poemetti *Viene a noi il ciclo della sera* era già noto. La notte ci avvolge col suo fiato freddo, con l'oscurità impenetrabile, con i suoi terrori a cui non riusciamo a sfuggire, fra le pene, l'odio e la morte che pesano sul nostro destino d'uomini, su questa vita che dobbiamo pure consumare sino in fondo; *viene la mia stanchezza rotta d'uomo — tra le rovine che sorride ancora — perchè anche vivere bisogna*...

Ma il ricordo della stagione più bella della nostra vita ci conforta e l'amicizia calda e umana ci spinge ancora a sperare, ad attendere. *Memore della giovinezza, quando — la stessa strada andando e ritornando — lungo le ore concordi intorno all'anima — che raggiungeva l'attesa dell'altra — in un abbraccio scambievole, ancora — i colloqui dell'amicizia chiede — ovunque il nostro cuore.*

Solo le luci della memoria e del cuore riescono ad illuminare le tenebre del nostro cammino: *Ma poichè il sole oscuro è tramontato — dietro il sangue del mare, a noi soltanto — ora il chiamarci e stringerci per mano — vate, e insieme saldarci come si usa — in alto, sugli appicchi di montagna, — nelle notti di tenebra, ...stretti l'un l'altro contro il grande gelo — e cantando per sostenere il cuore.*

Nel secondo poemetto *Accettazione della notte*, i motivi dell'esistenza con i suoi tormenti, i suoi doveri, le sue speranze, e della notte con i suoi terrori e le sue angosce, s'allargano, si approfondiscono sino alla soluzione più umana e cristiana: l'accettazione del nostro destino con tutte le sue lotte, le sue illusioni e le sue delusioni, le sue sofferenze. L'accettazione della nostra condizione d'uomini, perchè

Noi siamo gli operai in turno di notte
vigili ai forni perchè non si spengano.
E' il nostro turno ed è sera di vento
che abbrividisce agli usci e pioggia a
[raffiche.

Dobbiamo vivere. E' il nostro turno. Accettiamo la vita con spirito cristiano, con le sue gioie e i suoi dolori. A prezzo di qualsiasi sacrificio, dobbiamo viverla per consegnarla ai nostri figli, a coloro che verranno dopo di noi, quando sarà il loro turno, perchè la vita è come un fuoco inestinguibile che deve essere perennemente alimentato dalla nostra anima, per illuminare la notte che incombe sul destino degli uomini, in un'attesa che non può essere inutile perchè già la mano di Dio sentiamo su noi.

Il terzo poemetto, *La notte dell'anno*, è una meditazione sull'ultima notte dell'anno, la notte che congiunge il passato e il futuro nello svolgersi implacabile del tempo, fra la nascita e la morte: *La partenza e l'arrivo, che soltanto — è dire l'ultimo della partenza — è quello dell'arrivo, il loro essere — nell'indomabile punto del tempo, — l'istante in cui la ruota inizia il giro — e l'asse stacca dalla quiete*, ecc.

Fra la memoria e l'ignoto, fra la certezza di quello che già è stato e la speranza di quello a cui si anela e in cui si è sempre creduto. Un volto conosciuto, di cui il tempo lentamente

Continua a pag. 4.

Enotrio Mastrolonardo

LIBRI DI VIAGGIO

C'è stato un tempo che da noi regolarmente ogni anno uscivano almeno venti libri di viaggio « nostri », di nostri viaggi: giornalisti, saggisti, scrittori, aviatori: gente andava in America o in Cina, e pubblicava articoli (Cecchi, Comisso, Barilli: oppure in altri tempi, Barzini, Fraccaroli, Paolo Monelli). Fino alla guerra s'è avuta una ottima — decorosa perlomeno, serie di viaggi: Angioletti ci fece scoprire una Europa letteraria, civile, colta, educatissima a mezza strada fra la Mittel-Europa e il Nord: una Europa che oggi pare perduta. Salvini — Luigi Salvini, con le sue antologie anche lui ci dette un quadro della Finlandia certe volte; o dei paesi a contatto dell'Italia: la Serbia, la Slavonia, la Polonia poi. Alvaro andò in Russia e ne ritroviamo brani non meramente geografici o descrittivi nel diario, « Quasi una vita » uscito l'anno passato. Montanelli — viaggiatore senza incantesimi, anche lui pubblicò viaggi garbati; senza parlare di De Pineao, di Balbo, dei trasvolatori professionali, che all'improvviso scoprirono e riferirono d'un mondo rapidamente percorso, veduto da una cabina d'aeroplano.

Quando non c'erano viaggi « attuali », era l'uscita d'un nuovo « Milione » in edizione di lusso (mi ricordo quello Hoepli con *lito* di Campigli, che curò « Il Cavallino » di Venezia, cioè Cardazzo). L'Alpes ai suoi tempi aveva una bella collezione di « viaggi e navigazioni » bene avviata e oggi passata all'antiquariato. Va detto che quelli erano tempi di letture più oneste quasi, più facili; i ragazzi, non i giornali a fumetti avevan sottomano e nella cartella di scuola, ma le avventure dei tre boys scouts, tutt'altro che disprezzabili anche oggi.

Francamente ora che si viaggia di più, di viaggi si scrive meno.

L'era dei Baretti e dei Sassetta, degli Algarotti o dei Barzini è dunque finita. L'ultimo libro nostro mi pare che in realtà sia la ristampa di « Messico » del Cecchi uscita nel 48, o « Amori d'oriente » di Comisso. Dopodichè non abbiamo che libri di viaggi di scrittori stranieri.

Non che l'amore per il viaggio sia scemato: a guardare le molte « selezioni » che escono, si trova che di viaggi se ne scrive abbastanza, e dunque se ne fanno. Ma gli editori non si fidano più dei nostri scrittori, temono forse che il pubblico li abbia abbandonati; e si dedicano preferibilmente alla pubblicazione di « viaggi » stranieri. (Ma non mi so spiegare allora perchè nessun Bompiani o Mondadori abbia stampato i viaggi di Graham Greene: in Liberia, al Messico, in Malesia: sono anzi libri di interesse vivo, rassegnano sulla origine di altri più noti scritti del romanziere inglese).

Poichè però la passione propria ai sedentari non muta, e il libro di viaggio è sempre un buon pasto, Valentino Bompiani ne pubblica una serie: « Uomini e paesi », aprendo una finestra come si dice, su luoghi spesso visti al cinema, o più frequentemente ignorati.

« Dentro l'America » di Jonh Gunther forse non interessa come parrebbe: l'America per gli italiani è spesso casa propria: i parenti, la lingua inglese familiare attraverso la scuola, i giornali, il cinema con la sua vedutistica e le sue lezioni di costume, gli articoli di Piovene e quelli frequenti di tanti inviati speciali giornalistici: l'America interessa già meno, è un paese dove piacerebbe andare, e leggerne pare non offra nulla di nuovo (e certamente si sbaglia). « Paesi dell'avvenire » di Anton Zischka, scrittore conosciuto agli italiani, manca di quel gusto per la scoperta, e l'avventura anche a sognarcela diventa una fatica in più. Propone ottime cose, ma i suoi « paesi » mancano di colore e di narrativa. Il libro di viaggi « Monte Athos » di Robert Byron, oppure « La giungla è neutrale » di F. S. Chapman, o « Maghi, musici e attori a Bali » (Bompiani) oppure quel « Kon Tiki » carico di avventure cui il cinema fa tanta propaganda utile e giustificata.

« La giungla è neutrale » di Chapman ha avuto all'estero un grande successo; arriva sulla fama dello scrittore considerato il Lawrence della Malesia. E' un bello slogan pubblicitario, ma il suo libro non vale « La rivolta nel deserto » siam sinceri. Però in fatto di avventure, di « colore », di « vita vissuta » in un ambiente per noi piuttosto nuovo, non scherza. Prima che essere testimonianze intorno a una regione ignota ai più (personalmente credevo che la Malesia fosse una regione come dire? morale: una regione del male; non credevo alla sua esistenza geografica seppure a scuola ora che ci penso me ne avessero parlato sibillinamente): « La giungla è neutrale » fa onore alla forza e allo spirito di resistenza degli uomini bianchi, degli europei. E' nella pratica una relazione di vita (tre anni e mezzo) nella giungla coi guerriglieri dopo il crollo di Singapore. Guerriglia, giapponesi, belve, caldo, incendi sperduti, rappresaglie, fughe, sparatorie. Chapman era l'organizzatore dei malesi e della guerriglia: venne anche catturato due volte, fuggì, ricominciò il suo lavoro organizzativo, senza soste. Va da sè che il libro è nuovo, interessante, pieno di cose per noi curiose e singolari. Un capitolo (il nono) è poi particolarmente importante essendo dedicato al periodo (un anno) trascorso dal colonnello Chapman coi comunisti del campo di Menchis, col battaglione o reggimento « antigiapponese » organizzato secondo lo spirito sovietico e da gente che proveniva dalla Russia (oltre all'addestramento militare, i guerriglieri erano sottoposti anche a lezioni di carattere politico: storia della Russia sovietica ecc.). L'A. non è uomo di lettere, ma come narratore sa il suo mestiere: in ogni inglese, a grattare bene, c'è un diarista e un uomo ragionevole. Due appendici servono di documentazione sulla Penisola malese e sulle origini del Partito comunista in Malesia. Il Generale Wavell ha scritto per « la giungla » una prefazione nella quale raccomanda il libro.

•

« Monte Athos » di Robert Byron è scritto da un inglese come « La giungla è neutrale ». Gli inglesi sono i soli dunque che oggi ancora si dilettano a scoprire il mondo e a parlarne? Sul Monte Athos che si leva a quasi duemila metri sul più orientale dei tre promontori della Penisola Calcidica in Grecia, poca gente è andata. Gli italiani ne ebbero notizie anni fa, attraverso il Buondelmonti che nel 1420 disegnò e scrisse un « Liber Insularum Archipelagi » poi attraverso giornalisti, che riuscirono ad arrivare lassù dove per entrare occorrono 9 passaporti e mezzo, amici, raccomandazioni, presentazioni, tempo, pazienza, denaro. Nessuna donna è ammessa; ogni tanto si viene a sapere che una inglese, un'americana vestendo abiti maschili e tagliandosi il seno, sono riuscite a vivere in quella comunità religiosa forte d'una ventina di antichi millenari ormai conventi. E' il momento che si vorrebbe sapere qualcosa di più intorno al Monte Athos e agli Atoniti cioè ai frati che vivono sulla Sacra Montagna governati sotto una sorta di ordine repubblicano; ma di solito non s'ha nulla sottomano, e nemmeno i giornali possono fare di più. Le biblioteche redazioni sono poverissime perchè i redattori si portano a casa i libri per dargli « un'occhiata » e finiscono sempre in biblioteca d'un cugino. Ora Robert Byron informa di tutto. Il suo libro non è più la storia d'un viaggio ma anche descrizione dei luoghi: arte, usi e costumi, paesaggio (un paesaggio di montagna, a picco sul mare, senza strade: in alcuni luoghi si sale ficcandosi in una cesta e facendosi tirare sù, come un sacco di patate — e sotto il mare sbatte). Mille e sette curiosità sono appagate soprattutto quelle intorno all'arte bizantina (messali, miniature, argenteria, tradizioni, storia) che ancora si tramanda. Ma piacevoli in generale tutti i capitoli non ultimo uno verso la fine dedicato a una lotta notturna contro 95 cimici.

Il libro è molto illustrato, e non si ferma a mere piccole curiosità: ha un suo fondo monografico e la sua sostanza attinge da una cultura sensibile, per rivolgersi in immediata informazione.

•

L'ultimo libro della serie farà ridere ma è un bell'Almanacco del cinema italiano edito da Bestetti a Roma che si fregia d'una copertina dedicata al « gioco dei viaggi ». A suo modo è proprio un libro di viaggi: quelli del nostro cinema come merce d'esportazione ormai, oppure un viaggio attraverso la materia assai cinematografica del cinema italiano.

E' singolare — quasi incredibile come queste pubblicazioni siano ricercate in America, in Francia, dappertutto, anche in Cina, dai cultori, dai tifosi, dagli appassionati, dai collezionisti di cose cinematografiche. Oggi numero unico, per un collezionista parigino diventa subito « scheda », « voce » d'una bibliografia).

Hanno collaborato a questo « viaggio » un po' illusorio e tutto gradevolezze in bianco e nero, molti nostri scrittori, artisti, pittori, e cito qua e là qualche nome scegliendo solo amici: Marotta, Paola Masino, Aristarco, Mirko, Gandin, Birolli, Guidarino Guidi, Paola Ojetti, M. L. Astaldi, Mario Verdone, Vittorini, Bontempelli, Milena Milani, Mazzacurati, Dario Cecchi, Aldo Paladini. La pubblicazione in veste lussuosa è il panorama 1951 della produzione italiana e ha un po' la funzione di catalogo dei volti, repertorio dei nomi ufficiali o no (registi, soggettisti, sceneggiatori eccetera) della nostra attività cinematografica. Il tono generale poggia sull'ironia e sul « gusto ». Gradevoli i disegni di Maccari, Fabius Gugel e Maiorana che illustrano i vari testi e articoli. Ottima la scelta del materiale fotografico copioso. E' uno dei libri « di viaggio » che con la sua attualità sempre riproposta, chiede poche carte topografiche ma spazia in una geografia di appagate notizie e informazioni.

Renato Giani

● E' stato indetto dalla rivista « Rassegna Grafica » un concorso aperto a tutti i grafici italiani per lo studio e l'esecuzione di lavori che dimostrino il grado di progresso e di maturità raggiunto dalle nostre officine e dai nostri tecnici. Il concorso è dotato di importanti premi in danaro e in materiali grafici per un valore complessivo di circa L. 500.000.

Il primo premio è di L. 100.000 in contanti.

La partecipazione del concorso è libera a tutti i grafici senza formalità o quote. Il bando completo del concorso può essere richiesto a « Rassegna Grafica » - Via Negroli 51 - Milano.

MUSEI A LUCE ARTIFICIALE

Non è una novità quella di aprire Musei e Gallerie alla visita serale di un pubblico che, specialmente nella stagione estiva (e quale stagione, quest'anno!), ricerca più volentieri le ore notturne che quelle, ridotte pesanti e poco gradevoli del pieno giorno, per le varie attività culturali. Ma in Italia, dove in questi ultimi tempi si è provveduto a dotare alcuni dei maggiori musei e gallerie di impianti moderni adattati con cura per ottenere i migliori effetti dalle risorse della luce artificiale, l'avvenimento ha uno speciale interesse.

Musei e Gallerie in Italia, più che altrove, sono ancora negli antichi edifici storici dove fu raccolto, con spirito umanistico, il primo nucleo di opere d'arte, in un tempo ormai lontano per la gioia dello spirito di pochi, attorno al nobile proprietario del palazzo o della villa e, più recentemente, per la cultura di chi aveva interesse allo studio dell'arte, studenti di pittura e scultura, artisti.

Ciò determina, com'è noto, una caratteristica particolare nelle collezioni d'arte in Italia ed anche, di conseguenza, nelle disposizioni che regolano la tutela e l'ordinamento delle stesse opere negli storici ambienti: ben diversa è la condizione, modernamente perfetta, di molti musei e gallerie stranieri (ma soprattutto degli Stati Uniti) i cui ambienti sono stati edificati e disposti per ospitare le opere d'arte che vi si dovevano collocare nelle condizioni migliori di conservazione, di illuminazione e di visibilità; noi in Italia, abbiamo sempre a che fare con la storia imponente e complessa, della cultura e del gusto che hanno da secoli considerato in modo differente il valore delle opere d'arte e le hanno disposte in maniera da farne, spesso, la ragione stessa della splendente decorazione della sala di ricevimento o del salone da ballo in cui i quadri e le sculture, pur essendo ammiratissime e tenute in altissima considerazione, assumevano un significato decorativo essendo piuttosto una conquista moderna quella che vede nello spazio limitato del quadro o nei confini ristretti dell'immagine scolpita: un mondo di bellezza che non ha altra funzione se non quella di presentarsi ai nostri occhi nella sua piena efficacia.

Si potrebbe chiedere a questo punto: « Che cosa ha, tutto ciò, a che vedere con l'illuminazione dei musei per la visita serale »? Da tutto ciò, invece, nasce la difficoltà ed anche si rivela la novità dell'illuminazione notturna dei musei e gallerie italiane; perchè, infatti, mentre nelle grandi e moderne pinacoteche straniere si è potuto tener conto soprattutto della valorizzazione delle singole sculture e pitture, essendo gli ambienti che le ospitano estremamente semplici, talvolta « razionali » e senza particolare interesse artistico, da noi si è dovuto ricorrere a molti accorgimenti per mantenere il rapporto tra l'ambiente, spesso riccamente decorato (e di per se stesso splendido esempio del gusto d'un determinato periodo) e le opere d'arte, le quali hanno, tuttavia, il maggior diritto ad essere godute nella loro intrinseca bellezza.

La Pinacoteca di Brera a Milano, i Musei Capitolini a Roma, gli Uffizi ed altre celebri raccolte d'arte sono oggi esempi di come possono essere risolti importanti problemi di valorizzazione delle nostre collezioni, uniche al mondo.

Proprio in questi giorni, dopo che i Musei Capitolini avevano dato il buon esempio, anche la Galleria Borghese, la stupenda dimora cardinalizia, centro della villa che fin dagli inizi del Seicento costituì un esempio mirabile del giardinaggio italiano, ha aperto i suoi storici battenti ai visitatori della sera, inaugurando con una cerimonia ufficiale molto significativa i « giovedì » d'apertura prima di mezzanotte. Il folto pubblico era sensibilmente diverso da quello abituale e ricordava, qua e là anche per le tolette, i frequentatori delle grandi serate mondane, le « prime » dell'Opera o i ricevimenti diplomatici: l'ora tarda e lo splendore degli effetti ottenuti, la scoperta delle qualità decorative degli ambienti, la ricchezza dei marmi preziosi che rivestono le pareti come lussuose tappezzerie, davano alla cerimonia d'apertura un tono eccezionale. Anche coloro che si potrebbero definire « gli amici della Galleria Borghese » proprio quelli che l'amano per aver vissuto nel singolare rapporto tra architettura, giardino e opere d'arte alcuni dei momenti intellettuali più alti della loro vita, la bella Galleria costruita dal Vasanzio, non appariva più la stessa. O forse era proprio essa che rivelava ancora bellezze nascoste per merito delle luci riflesse e dirette che rendevano visibili in ogni parte, finalmente, i grandiosi soffitti dipinti ad affresco tra la fine del secolo decimottavo e i primi anni del secolo decimonono, che facevano brillare gli stucchi dorati delle cornici, che ridavano ai marmi lo splendore d'un tempo.

Ma la direzione della Galleria, in attesa che le luci producessero la « scoperta » di effetti sconosciuti o dimenticati dell'edificio armonioso, aveva provveduto a restaurare e ripristinare pavimenti, sale minori, basi di sculture, e, in alcuni casi, come per la sala detta « del Fauno danzante » a riaprirla al pubblico dopo il lungo periodo in cui era stata necessariamente adibita a deposito di opere d'arte.

Al centro di questa sala è stata ricollocata la celebre scultura del Fauno in atto di danzare, che aveva dato il nome alla sala stessa: si tratta, come gli studiosi sanno, d'una bellissima copia romana d'un perduto originale di Lisippo e il suo gesto elegante, suscitatore di vita, sembra aumentare la preziosa bellezza degli ambienti dove parlano il linguaggio suadente dell'arte, l'« Apollo e Dafne » di Bernini, il « David » opera fremente di giovinezza dello stesso grande scultore, le tele di Caravaggio, del Domenichino, l'indimenticabile « Amor sacro e profano » di Tiziano, l'ambiziosa e « coquette » Paolina Borghese, di Canova, che è un poco la padrona di casa e che la sera dell'inaugurazione dell'illuminazione notturna sembrava accogliere con un leggero e distaccato sorriso la folla elegante degli invitati.

Ma qui, a proposito di scultura, ci sia concesso qualche lieve riserbo, del resto intuito già dagli stessi ideatori della illuminazione notturna: mentre i soffitti apparivano una vera rivelazione nella freschezza delle tinte evocate dalle luci e tutto l'insieme sembrava trasfigurato sul piano di quegli affreschi tiepoleschi nei quali architetture reali e illusorie si confondono in un'unica lievità di accordi, le sculture, e soprattutto il gruppo della « Dafne » berniniana, perdevano rilievo apparendo piuttosto abbagliate che in pieno spicco nell'armonico ambiente; meno s'avvertiva la perdita, per così dire, di sostanza plastica, nel gruppo di Pietro e Gian Lorenzo Bernini del « Ratto di Proserpina » probabilmente perchè, essendo l'ambiente molto vasto, l'opera d'arte riceveva le luci da maggior distanza e quasi corrette e addolcite dallo spazio: e, di nuovo, la già fredda Paolina Borghese sembrava riportata alla candida opacità del gesso.

Ma l'accortezza e il buon gusto che hanno regolato e graduato l'illuminazione di tutto l'insieme, giungerà ad evocare nella impalpabilità ma anche nella suggestione della luce artificiale il rilievo plastico di tali capolavori.

Valerio Mariani

Francesco Prandi ha fondato a Milano, in una stanza della sua casa, un teatro capace di settantasei posti, che dalla sua dislocazione ha preso nome « Teatrangolo Spinola-Brin ». La inaugurazione è avvenuta il 27 giugno, con la rappresentazione d'una rivista dello stesso Prandi, messa in scena da Folco Polidori. Il programma promette un repertorio vario e battagliero. Il pubblico è ammesso solamente per invito. Dalle libere oblazioni degli spettatori nascerà un fondo per la creazione d'un premio da attribuirsi, dice il bando, « un anno all'attrice esordiente che di sè avrà dato nell'indifferenza dei cronisti il più rosco esperimento; un altro all'autore che sarà stato più ingiustamente fischiato; un altro ancora al recensore teatrale che avrà detto la verità con più evidente disinteresse, o al regista che avrà alfine saputo rispettare un testo. Agli eroismi sfortunati, insomma ».

Giovanni Consolazione – Giocatori di scacchi

LA PAURA È DI SCENA

La crisi della letteratura e la crisi del teatro rappresentano argomento di discussione in tutti i paesi: forse la mancanza di prospettiva non permette di apprezzare in pieno il valore di quelle opere contemporanee che, nonostante i giudizi negativi, finiscono per passare alla storia; forse la causa è rappresentata dalla novità di alcune opere che si fanno strada a stento o dallo scarso valore di altre che pur incontrano successo, grazie a molteplici ragioni locali o a battage pubblicitari. Comunque, in nessun paese civile del mondo, alla base del problema teatrale, si trova quell'elemento che cagiona la crisi in Russia e cioè la paura.

La paura di scrivere, e la paura di tacere; la paura di creare protagonisti positivi o negativi, di impostare i conflitti e di ridurli a « malintesi », di scegliere i temi e lo sfondo, ecco il costante timore che ossessiona gli autori drammatici sovietici. Tutto ciò balza evidente nelle stesse critiche e discussioni teoriche di cui si fa eco la stampa sovietica.

Recentemente un noto critico ed autore teatrale, Anatoli Surov, ha espresso la sua opinione su questo argomento, pubblicando sulla rivista « Arte Sovietica » di Mosca del 13 marzo 1952, uno scritto intitolato « Appunti di uno scrittore ». In questi suoi appunti, Anatoli Surov scrive: « Noi siamo sulla soglia del comunismo. Il popolo sovietico che, sotto la guida del partito comunista, si è innalzato ad un livello mai prima raggiunto, non ha mai lavorato con tanta ispirazione... Lottando contro le sopravvivenze del capitalismo nella coscienza del popolo, istituendo la nuova morale sovietica, la società sovietica trasforma la vita, la fa migliore e più bella. Come è allora possibile che non si scrivano delle opere teatrali su tale argomento?.. La responsabilità ricade sugli scrittori e soprattutto sui maestri di prosa. Fra loro vi sono dei convinti « taciturni ». I loro nomi sono stati ripetutamente menzionati dalla stampa, la loro sosta nel lavoro è stata più di una volta denunciata nei comizi ».

Il rimprovero del « silenzio », mosso agli autori teatrali, non è lieve ma tuttavia preferibile ad un'accusa di « errori » i quali possono spesso essere addirittura considerati come sabotaggio e deviazionismo. In tal caso l'autore finisce generalmente nei campi di lavoro, fucilato o costretto al suicidio, come accadde all'ucraino Chwylowy, ai russi Pulniak, Nikiforov e ad altri.

Gli autori sovietici che osano affrontare il rischio di scegliere un tema e di dargli una forma artistica guardano con preoccupazione alla critica ufficiale attendendo da essa direttive e incoraggiamento. Per questa ragione la critica è ancora più esposta ai fulmini del Cremlino e ciò fa titubare, ricredere e tacere anche i critici.

« Molti di noi — dice più oltre il Surov — possono forse affermare che il « Comitato per le Arti » o l'« Unione degli scrittori sovietici », abbiano esercitato un'influenza effettiva sul nostro lavoro creativo, abbiano almeno tentato di indirizzarne l'interesse su uno o sull'altro tema? Io, ad esempio, non ho mai avuto modo di ascoltare un consiglio sul tema da scegliere; nessuno dei membri del « Comitato » o dell'« Unione scrittori » mi ha mai fatto una proposta concreta perchè scrivessi una commedia su questo o quel tema ».

Surov biasima inoltre le istituzioni destinate a giudicare le opere teatrali, rimproverando loro mancanza d'interessamento, mentre dovrebbero « esigere dall'autore una seria revisione della sua opera »; avviene invece che le « commedie vadano direttamente in scena » e naturalmente la critica giusta le annienta ». Quando ciò avviene l'autore si richiude in se e non ha più il coraggio di affrontare nuovi rischi.

Si verifica d'altra parte che drammi nuovi di autori giovani e sconosciuti giacciano nelle direzioni dei teatri senza mai vedere la scena. Sono i direttori che, a loro volta, hanno paura di esporsi alle critiche, facendo rappresentare opere di scrittori che non hanno ancora il crisma ufficiale. Non è il timore di un fiasco nel senso artistico o finanziario, ma la paura di affrontare responsabilità di carattere politico; le direttive in questo senso cambiano spesso a seconda del clima politico e delle necessità contingenti. Durante la guerra, ad esempio, si esaltavano gli eroi, trascurando gli idoli del comunismo; dopo la guerra si tornò a venerare la figura di Stalin e, sotto il personale controllo di Zdanov, si passò ad eliminare il « cosmopolitismo » e l'« occidentalismo », per dedicarsi all'esaltazione del piano quinquennale. Si doveva creare un tipo di « costruttore del comunismo », ma « i simboli » non erano vivi e persuadenti, donde il rimprovero di « insufficiente realtà ».

Surov formula anche l'accusa della mancata rappresentazione di « protagonisti negativi ». E' vero — egli scrive — che il « Comitato » non incoraggia a creare questi tipi, biasimando chiunque voglia rappresentare la società comunista in una luce non troppo favorevole, ma esso dimentica che i protagonisti negativi non sono invenzione dell'autore, ma esistono veramente nella vita.

Surov, che è oggi uno degli scrittori più in auge in Russia, si può permettere di criticare anche l'« Unione Scrittori » e il « Comitato per le Arti ». E' accaduto però, in altri casi, che la severità della critica verso gli autori drammatici sia stata giudicata « antipatriottica ».

Le discussioni sulla severità o la eccessiva indulgenza di essa, sui protagonisti troppo idealizzati o più vivi ma negativi, provocò un nuovo periodo di silenzio che è appunto biasimato da Surov. Egli vede una via d'uscita nell'aiuto dei due istituti e spera che i consigli del « Comitato dell'Arte » o dell'« Unione Scrittori » possano guidare gli autori onde evitar loro — e ciò si legge fra le righe — di dover portare da soli il peso della responsabilità politica e il rischio delle epurazioni e condanne. Questo appoggio, però, come constata lo stesso autore, finora non è stato mai fornito.

Naturalmente Surov non trae, e non può trarre, la logica conclusione che per ispirare ed incoraggiare gli autori a scrivere e i direttori dei teatri a mettere in scena opere non banali e nuove, è necessaria una sola condizione, senza la quale tutti i mezzi sono inefficaci: la libertà più ampia, dal tema all'invenzione, dalla forma artistica prescelta alla esecuzione.

A. G.

Giovanni Consolazione « La Cocomerara » (n. 3-1952)

Giovanni Consolazione « Il Concerto »

ELIOT TRA VALERY E MASTERS

Lo stesso movimento d'animo che ha reso più acuta la sensibilità nello scoprire l'assenza, la mancanza, la solitudine dell'uomo nel mondo, ha simultaneamente condotto all'incertezza, all'irresoluzione. La vittoria di Gide sul conformismo positivistico si apriva su di un cattico relativismo per chi voleva vedere oltre il narcisismo della costante *gioia* di scoprire.

T. S. Eliot si perde nelle distese sconfinate di spazi metafisici, dove il «triste tempo è consumato» e l'uomo si vede precariamente «sospeso tra il passato e il futuro», mentre Paul Valéry si confonde tra «le justes fraudes», si sconvolge nell'«heure ambigue» e si estasia dinanzi all'«ephémer immortel». Una simile confusione gravita su quell'incertezza basilare che mina le radici della coscienza e favorisce il dubbio; lo sguardo diverrà *impotenibile* la verità *inverosimile*, l'albero *incerto*.

Ma la provvisorietà dell'umano agire, le acquisite nozioni morali di assenza e mancanza, di silenzio, seguono un loro percorso parallelo anche sul piano espressivo. Poiché, infatti, coloro che s'incantarono dinanzi allo spettacolo della vita e scoprirono l'esistenza del mondo esteriore, si turbarono alla presenza del *logos* e provarono ad immunizzare la parola contro la sua essenza, contro, cioè, l'uso che la rende anonima e inosservata.

Coll'aspirazione di conferirgli una presenza [illegible] singolare, si riscattò [illegible] dalla prostituzione [illegible] dell'Ottocento romantico [illegible] di rendergli la verginità [illegible] indispensabile alla poesia [illegible]

[illegible] *abile* evadente [illegible] pagina bianca [illegible] la crisi in di-[illegible]

[illegible] Edgar Lee Masters [illegible] in quegli anni sollecitò [illegible] quelle di Paul Valéry [illegible] Spoon River *Anthology*, [illegible] attraverso il velo [illegible] le parole di [illegible] dei sepolti [illegible] relativistica della [illegible] presenza e [illegible] — [illegible] nella de-[illegible] della [illegible] di morte [illegible]. La fol-[illegible] Spoon River si trova [illegible] solitario della [illegible] il Narciso [illegible].

Ma E. L. Masters articolando quel mondo si serve d'un linguaggio «realistico» quasi nel timore che ogni suo indugio per l'attesa della parola perfetta lasci insorgere il pericolo della pagina bianca. Giacchè la rinuncia all'incisività dell'immagine, alla musicalità complementare e ai valori temporali in genere, presupponeva in lui risoluzione di esprimersi a tutti i costi e sfidare il silenzio.

Ma il terrore dell'inespressione risolto nell'umile linguaggio quotidiano, uguale al terrore del silenzio che conduceva altri poeti ad un fascinoso linguaggio «puro», propone a noi un apprezzamento del tutto pari, se, trascurando una valutazione estetica, si vogliano considerare le due opposte poetiche come risultato di un unico assillo della sensibilità. La *Spoon River Anthology* (1915) e *La Jeune Parque* (1917) possono segnare così due soluzioni antitetiche entro i confini delle quali si è mossa la poesia di alcuni lustri.

Nei limiti della sensibilità di quegli anni, e precisamente tra il linguaggio «realistico» del discorso usuale, e il linguaggio puro che si avvale della suggestione del ritmo e dell'immagine concentrata, si è dibattuto T. S. Eliot. I due termini che abbiamo posti per estremi sono stati bruciati da Eliot sia moralmente che formalmente, poichè egli si è trovato sotto lo sforzo di sintesi della poesia *pura* (soggettiva) con quella *realistica* (oggettiva), convinto che in essa effettivamente consistesse il messaggio del poeta.

Da una parte, dunque, uno sforzo di coincidenza del destino individuale con il destino comunitario (da cui la salvezza della società attraverso il singolo), e, d'altronde, una costante tensione per aggiustare il linguaggio individuale del poeta con il linguaggio collettivo, ovverosia la lingua e viceversa.

Ma la coincidenza dei due destini non si è effettuata nell'agognato sincretismo. Esclusa la via mediana, perchè mediocre, Eliot si lasciava trascinare da quella logistica sintesi che è il *collage*. Notazioni di ermetica intensità e passi prosastici si susseguono collegati tra di loro unicamente da ciò che è taciuto, senza neppure un nesso di ritmo sensibile giacchè egli sostiene la musicalità solo architettonicamente, come sviluppo «di temi da parte di gruppi diversi» (The Music of Poetry, 1942).

L'avventura di Eliot, singolare per la forza intellettiva impegnatavi e per gli assunti umanamente soteriologici, non poteva non esercitare vasta influenza; ma era anche destinata a restare associata alla crisi dell'immediato primo dopoguerra. Lo stesso vacillamento spirituale che si concluse in Eliot con accenti di consolazione religiosa, si ripresentava per nuove esigenze ad altre generazioni, che non potevano supinamente accettare la medesima salvazione.

Mario S. Vitti

DIVAGAZIONI SU PUCCINI

Le rappresentazioni della «Butterfly» alle Terme di Caracalla, ci hanno dato una nuova dimostrazione della grande popolarità di Giacomo Puccini che le statistiche indicano come l'autore più eseguito sulle scene liriche di tutto il mondo. Si fa sempre più evidente, quindi, la necessità di una revisione critica di tutta l'opera pucciniana per cogliervi quel che di sostanziale si nasconde dietro un successo così profondo e tenace.

La popolarità di un'opera d'arte è indubbiamente un elemento negativo di giudizio per certa critica che, fedele ai precetti di un'intellettualismo raffinato e di una visione aristocratica dell'arte, pretende ancora oggi di liquidare la musica pucciniana addebitandole genericamente un accentuato sviluppo melodico, uno sfrenato sentimentalismo ed un'assoluta povertà di vita interiore.

In tempi in cui la melodia rischia di essere soffocata sotto il peso di nuovi e complicati procedimenti accatastati da musicisti troppo intelligenti, non ci sorprende questa ostilità preconcetta verso la musica pucciniana che nella melodia trova appunto la sua fondamentale ragione di essere. Ma questa melodia non è altro che l'immediata traduzione del sentimento nell'espressione, come richiede del resto la natura stessa della musica.

La musica, infatti, essendo un'espressione, è una forma di pensiero del tutto speciale; è un pensare con dei suoni, secondo la definizione del Combarieu. Ha bisogno, perciò, anch'essa di alcuni elementi discorsivi. Ed è appunto la melodia il primo degli elementi del discorso musicale: quella che dà ad esso rilievo, intensità, chiarezza, e la sola che può dare alla musica il senso del lirismo.

Sono i caratteri di questa melodia che bisogna piuttosto esaminare, ed allora si vedrà che essa risponde esattamente alla logica interna del mondo poetico pucciniano e ne rappresenta l'adeguata espressione. La melodia del Puccini, cioè, non è altro che l'oggettivazione del suo particolare sentire e della sua visione della realtà.

L'opera del Puccini viene inserita in quell'indirizzo di rinnovamento che, sotto il nome di «Giovane scuola verista», voleva essere la trasposizione scenica e musicale di ciò che nella letteratura era l'arte naturalistica dei romanzieri dell'epoca. In realtà, dato il momento storico, era forse solo un pretesto per riaffermare nel mondo, sotto una veste letteraria, il predominio italiano nell'opera musicale, incontrastato prima di Wagner. Ma un pretesto era stato anche il naturalismo letterario che attuò in sostanza una specie di socializzazione del mondo poetico romantico.

●

Gli eroi romantici erano personaggi a quattro dimensioni, in quanto monopolizzavano, nello spazio e nel tempo, grandezza, passioni, gioie e dolori. La borghesia rivendicò i suoi diritti anche in questo campo e trovò i suoi profeti in Gustavo Flaubert e in Guy De Maupassant. L'amore, nelle più elementari espressioni del senso e del sentimento, fu la nota psicologica dominante di questa rivoluzione e fu anche quello che diede al nostro verismo lirico il tessuto drammatico fondamentale.

L'arte di Puccini si muove in questa inquietante atmosfera, che non è soltanto patetica, e la riproduce musicalmente con immediata evidenza e con risorse di linguaggio che appartengono alla più pura tradizione melodrammatica italiana.

Perciò il sentimento riprende tutto il suo slancio e la musica tocca, ancora una volta, le più alte vette dell'espressione. Così anche i personaggi, pur sotto le vesti di una vita banale e quotidiana, sono altrettanto umani come gli eroi dell'antichità, mentre i loro sentimenti non sono meno veri e meno intensi.

Inutile quindi tentare la svalutazione di questo teatro musicale soltanto perchè non conosce drammi complessi e profondi, poichè la musica tocca ugualmente le vette della dignità artistica elevandosi all'altezza di quei sentimenti generali che appartengono ad una vasta umanità.

Dante Ullo

L'ISTITUTO "FORLANINI,,

Continuazione della 1a pag.

tr. processi attivi contro il bacillo di Koch;

4° Approfondire lo studio biochimico dei vari costituenti del corpo bacillare e contribuire alla ricerca e al controllo clinico e sperimentale di sostanze che avessero un'azione antibiotica sul bacillo di Koch.

L'argomento del pneumotorace extrapleurico venne trattato a fondo da Ruggieri, G. Zorzoli, Di Paola e vari collaboratori, e infine da Omodei Zorini, il quale ha posto le basi della condotta terapeutica, affermando la necessità di avvicinarsi alle condizioni fisiomeccaniche del pneumotorace intrapleurico di Forlanini, ha definito i vari tipi di pneumotorace extrapleurico e le fondamentali indicazioni cliniche in rapporto alla toracoplastica.

Montanini e i suoi collaboratori hanno dedicato una serie di lavori allo studio della patologia dei bronchi e della tubercolosi bronchiale, argomento da lui perseguito in questi ultimi anni ed al quale ha apportato nuovi e originali contributi, quali la dimostrazione di anastomosi interbronchiali pericavitarie, vero circolo aereo compensatorio analogo a quello circolatorio in casi di trombosi od embolia.

I caratteri clinici, anatomopatologici, patogenetici e sociali della tubercolosi in periodo bellico e post-bellico, sono stati studiati su vasta casistica da Daddi, Pana, D'Ettore e numerosi collaboratori ed esposti al Congresso Nazionale di Tisiologia di Milano nel dicembre 1947. La conclusione principale di queste indagini si è che non sono apparse in periodo bellico forme cliniche particolari di tubercolosi da imputare a fattori eccezionali di ambiente e iperrecettività organica; ma essersi aggravata nel senso qualitativo e quantitativo l'endemia tubercolare col più rapido manifestarsi ed evolvere delle forme essudative e miliariche acute e con forte incremento delle pleuriti.

Nel 1947 sono apparse le prime risultanze del lavoro di Omodei, Zorini, Morellini e Cattaneo sull'infezione tubercolare negli insetti e specialmente nella galleria mellonella. Da questo primo gruppo di ricerche si è messo in luce che non esiste una refrattarietà della galleria mellonella nei confronti del bacillo di Koch, a differenza di quanto veniva ammesso fin qui sulla base dei lavori di Metalnikoff e degli altri. Ma un'altra bella conseguenza di questi studi sulla galleria mellonella è stata comunicata da Cattaneo e Morellini al Congresso Internazionale di Microbiologia di Copenhaghen, e cioè che tale insetto si presta benissimo come «test» di prova degli antibiotici antitubercolari.

Tale nuovo metodo di saggio degli antibiotici viene ormai sistematicamente usato nell'Istituto Forlanini.

Il 1947 segna anche l'inizio delle sistematiche ricerche nel campo della streptomicina e poi degli altri chemioterapici antitubercolari (PAS, Tiosemicarbazone, ecc.) che furono poi proseguite nel 1948 e 1949 dando un notevolissimo impulso al progresso delle nostre conoscenze nel campo biochimico, sperimentale, anatomo-patologico e clinico terapeutico sulla azione di questi preziosi rimedi. Omodei Zorini ha impresso a queste ricerche un indirizzo clinico qualitativo, cioè rigorosamente condizionato alle particolarità cliniche e anatomopatologiche delle singole forme di tubercolosi polmonare ed extrapolmonare che non è stato osservato in generale dagli AA. americani che per primi si sono occupati dell'argomento, per cui si può onestamente affermare che tale corpo di dottrina e tale messe di osservazioni si siano imposte all'attenzione del mondo scientifico. Esse sono state raccolte e particolarmente illustrate nel recente volume di Omodei Zorini e Cattaneo «Tubercolosi e Streptomicina».

Dal lato biologico-sperimentale, le ricerche più originali eseguite sotto la direzione di Omodei Zorini sono state le seguenti:

1° La scoperta da parte di Cattaneo e Morellini (gennaio 1948) di alcune sostanze inibitrici dell'azione della streptomicina presenti nei liquidi organici (pus di empiema, di caverne tubercolari, di ascessi freddi, ecc.) che derivano dalla denaturazione delle proteine esistenti in questi liquidi con la comparsa di gruppi tiolici (SH) e di gruppi a carattere acido (acidi nucleinici).

La presenza di tali sostanze rende inattiva la streptomicina nelle dosi terapeutiche e spiega in parte perchè la streptomicina sia così poco efficace nelle forme caseose massive, negli empiemi, dove c'è ricchezza di sostanze proteiche in fase di denaturazione, onde la necessità pratica di eliminare il più possibile dette sostanze prima dell'introduzione del rimedio.

2° Le ricerche originali di Daddi e dei suoi collaboratori sulla strepto-resistenza e strepto-incitabilità. Essi hanno proposto un nuovo metodo di accertamento della strepto-resistenza mediante l'inoculazione dell'espettorato Koch-positivo nel derma di cavie trattate con alte dosi di streptomicina. Il concetto e il fenomeno di strepto-incitabilità attribuiti dal Daddi e Lucchesi ad alcuni ceppi di microrganismi tubercolari sono molto affini a quelli di strepto-dipendenza degli AA. americani, ma se ne differenziano in quanto questi ceppi isolati da pazienti mostrano una maggiore patogenecità se le cavie stesse vengono trattate con streptomicina alle dosi terapeutiche comuni.

3° Le indagini di Cattaneo, Morellini e vari collaboratori sull'acido paraminosalicilico che hanno dimostrato come tale sostanza eserciti la stessa azione inibitrice sul bacillo di Koch della streptomicina, usando come test di prova la galleria mellonella.

4° Una serie di originali osservazioni biochimiche e cliniche nel corso della terapia streptomicinica è stata eseguita da Mariani e Cattaneo, che hanno studiato l'andamento delle proteasi specifiche di difesa nelle urine dei soggetti trattati con l'antibiotico. Nel caso della terapia streptomicinica si osserva un andamento paradossale della reazione di Morellini e Cattaneo, e cioè la positività della reazione aumenta nettamente durante il periodo in cui la streptomicina esercita un effetto benefico sul processo locale e diminuisce quando si esaurisce l'effetto terapeutico, all'incirca dopo uno-due mesi. Dal punto di vista pratico si è dimostrato che la ricerca delle proteasi specifiche di difesa nelle urine può essere presa come indice dell'efficacia di una cura chemioterapica della tubercolosi.

5° Di particolare interesse è l'azione della streptomicina sul fegato. Mariani, Cattaneo e Boccitto, studiando la funzionalità epatica in un gruppo di ammalati di tubercolosi sottoposti a un trattamento di streptomicina hanno dimostrato per primi un miglioramento funzionale. Inoltre in 25 casi che presentavano una rilevante epatomegalia si è potuto clinicamente osservare una riduzione dell'organo. Si è quindi dimostrato sperimentalmente che la streptomicina ha una evidente funzione epato-protettiva sulla steatosi dei ratti in accrescimento. Tali ricerche vengono a contraddire l'opinione che la streptomicina sia tossica per il fegato, al punto da favorire l'insorgenza di epatiti itteriche.

Contin. e fine al prossimo numero.

Attilio Omodei Zorini

FESTIVAL DEL FILM PER RAGAZZI

Chiuso il termine per le iscrizioni e giunte anche le notifiche dei ritardatari dell'ultimo minuto, è ora possibile dare un quadro generale di come si presentano le due grandi ali della XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, quella che raccoglie i cortometraggi scientifici e d'arte con tutte le loro sezioni e categorie, e quella che raccoglie i film per ragazzi.

27 sono le Nazioni partecipanti: Austria, Algeria, Argentina, Australia, Belgio, Canadà, Ceylon, Costa d'Oro, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia, India, Jugoslavia, Norvegia, Nuova Zelanda, Olanda, Portogallo, Porto Rico, Svizzera, Sud Africa, Svezia, Uruguay, U.S.A. e Venezuela, con 200 film iscritti di cui una cinquantina al Festival del Film per Ragazzi.

Appare subito evidente da queste cifre come siano stati ampiamente raggiunti gli scopi che il nuovo ordinamento fissato dal Regolamento delle due manifestazioni collaterali della Mostra d'Arte, si era prefissi: aumentare il numero delle Nazioni partecipanti, restringere il numero dei film presentati.

Si è riusciti cioè quest'anno ad accogliere parecchie Nazioni nuove a Venezia, la cui produzione cinematografica si rende appunto nota per la prima volta alla ormai ventennale manifestazione cinematografica di Venezia, ed affidando il coordinamento della partecipazione straniera, ristrettissima in verità per i Paesi a grande produzione, ad organi centrali competenti, a tale scopo nominati dai rispettivi Paesi, si è ottenuta una selezione particolarmente rappresentativa e scelta.

Accuratissima e piena la partecipazione della Gran Bretagna con 20 film iscritti allo Scientifico e d'Arte e 12 film al Festival Ragazzi, ai quali debbonsi aggiungere altri due cortometraggi a colori per invito diretto: «Eldorado» e «Animated Genesis».

Gli Stati Uniti presenteranno sotto gli auspici del State Department 11 film allo Scientifico e Documentario d'Arte, ed altri 9 film selezionati fra la produzione indipendente ed individuale dal Film Council of America, organo delegato dal Governo stesso per tale scelta, portando così a 20 il numero dei film. 18 film saranno presentati dagli Stati Uniti al Festival Ragazzi.

La Nuova Zelanda, presente per la prima volta a Venezia manderà tre film, fra i quali si annuncia particolarmente interessante «Canterbury is a hundred», realizzato con speciale impegno in occasione del centenario di Canterbury, ed arricchito di un commento musicale originale di Anthony Noorts, eseguito dalla famosa orchestra di Alec Lindsay. L'Olanda manda 3 film allo Scientifico e Documentario d'Arte ed un film al Festival Ragazzi. Il Portogallo e il Porto Rico, entrambi nuovi a Venezia, mandano un film ciascuno.

Ottima si presenta la partecipazione del Sud Africa, con quattro cortometraggi di cui 3 a colori.

Una partecipazione interessante appare quella della Svezia, la quale sarà presente fra l'altro con una produzione di Olle Nordemar, il vincitore del premio Oscar 1951 del documentario con il notissimo «Kon-Tiki», dedicata all'opera del pittore Vincent Van Gogh, e probabilmente con un altro film «Doderhultarn», illustrante le sculture in legno di un noto scultore contadino appunto di questo nome.

Al Festival Ragazzi la Svezia partecipa con il film a colori «L'Acciarino magico». L'Uruguay, già più volte premiato alla Mostra di Venezia, si presenta quest'anno con «Il Formicaleone».

Il Canadà si presenta con una buona partecipazione di 10 film e l'Algeria, che da qualche anno va aumentando la sua produzione cinematografica documentaria, sarà presente con due film medici e un documentario intitolato «Une école nomade au Hoggar». Per la prima volta a Venezia Ceylon manda «I pescatori del Negombo» e «Nuovi Orizzonti», mentre l'Argentina si presenta con un brillante documentario dal titolo «Inviato speciale a Capo Horn».

La Danimarca si presenta al Festival Ragazzi con un programma completo di 5 film ed il Giappone manda due film di cui uno per lo Scientifico ed uno per il Festival Ragazzi.

L'Austria si presenta forte di 12 film che iscrive alla Mostra del Film Scientifico e Documentario d'Arte e la Germania manda 11 film allo Scientifico e d'Arte e un programma di 5 film al Festival Ragazzi.

La Norvegia si presenta con un film a colori per Ragazzi: «Il piccolo Frukk», mentre l'Australia e l'India si presentano rispettivamente con tre e quattro film iscritti allo Scientifico e Documentario d'Arte.

"ACCETTAZIONE DELLA NOTTE,,

(Continuazione dalla 2a pag.)

attenua e disperde i contorni, e un volto ignoto, ancora immerso nelle nebbie e nei soli dei giorni che devono venire. «*Un anno era e un anno altro inizia. Notte — di partenza e d'arrivo..... Partenze e arrivo, memoria e speranza — clamanti il gloria in gola alle campane — ora discioite a carolear la notte — sulle pianure e le calli dell'ombra*».

E sempre così scorre la vita, fra il passato e il futuro, fra un dolore e un altro, fra un ricordo e un presentimento, ma al di sopra di tutto e di tutti, al di sopra della notte che noi accettiamo come condizione necessaria della nostra vita, rimane eterna la speranza, nell'attesa di quel Regno dello Spirito, nel quale si placheranno, alfine, le nostre anime e le nostre angosce, e le domande che ci hanno tormentato per tutta l'esistenza troveranno finalmente la risposta.

Poesia di profondo contenuto umano e di sofferte meditazioni che si risolvono spiritualmente in un caldo messaggio cristiano di fede e di certezza.

Costruita su un impianto architettonico di largo respiro, dove le parole s'incastrano nel clima sintattico essenziale con la forza viva ed elementare di un discorso aperto a tutti gli uomini. Si può ben dire che quest'opera rappresenta una sofferta testimonianza dell'anima contemporanea.

Enotrio Mastrolonardo

"IDEA,, IN LIBRERIA

Per l'alto costo della distribuzione in edicola, *Idea* è in vendita soltanto presso le librerie di cui diamo un primo elenco. Queste librerie sono autorizzate a ricevere abbonamenti per nostro conto.

Alassio: Croce Luigi.
Alcamo: La Poligrafica di L. Mele.
Ascoli Piceno: Michelangeli Prospero V.
Barcellona P. di G.: Mazzapica Ignazio.
Bari: Laterza Giuseppe e F.
Barletta: Libreria Europa di A. Vittorini.
Benevento: Libreria Padre.
Bitonto: Garofalo Gaetano.
Bologna: Galleri Costantino, via Indipendenza, 16.
Bologna: Libreria Minerva, via Castiglione, 13-15.
Cagliari: Figlie di S. Paolo.
Cagliari: Fratelli Dessì.
Camerino: Libreria Nardacci.
Canicattì: Libreria Minerva.
Catania: Ed. Libraio Romeo Prampolini.
Catanzaro: Libreria Liborio Laeria.
Chiavari: Libreria S. Paolo.
Civitavecchia: Galleria del Libro.
Cremona: Maffezzoni Enrico.
Fano: «Il Libro» di G. Roberti.
Firenze: Libreria Beltrami.
Firenze: Libreria Internazionale Caldini.
Firenze: Libreria Internazionale Seeber.
Foligno: Libreria S. Carlo.
Forlì: Libreria Zanelli.
Genova: Libreria di Cultura Italiana di A. Mossiliri, piazza De Ferrari, 20-R.
Genova: S.E.I., via Petrarca, 18-24-R.
L'Aquila: F. Cellamare.
Livorno: Libreria Belforte.
Livorno: Libreria Tirrena.
Lucca: Libreria Ed. Baroni.
Messina: D'Anna G.
Milano: Libreria Bocca.
Milano: Libreria Leonardo di De Vecchi, via delle Erbe, 2.
Modica: Aurea Serafino.
Napoli: Libreria Guida Mario, piazza dei Martiri, 70.
Napoli: Libreria Internazionale Treves di Leo Lupo, via Roma, 249-250.
Padova: Rannoni Riccardo.
Parma: Libreria Fiaccadori.
Pescara: Libreria S. Paolo.
Pisa: Libreria Internazionale Vallerini.
Pistoia: Martini Dumas.
Rapallo: Bafico.
Rimini: Libreria Riminese.
Siracusa: Libreria S. Paolo.
Teramo: Cartolibreria «S. Bernardo».
Torino: Libreria di Cultura Italiana e Straniera, via Roma, 223.
Trieste: Libreria S. Paolo, via Rossini, 12.
Venezia: Libreria Zanco, campo S. Luca.
Viareggio: Libreria Belforte, via Garibaldi, 17.

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

ALLA BIENNALE

FEDERICO ZANDOMENEGHI

Valerio Mariani

Federico Zandomeneghi - Lungo la Senna

QUANDO BOLLIVA IL «PIGNATTONE» DEL GUERCINO

Guercino - La notte (Villa Ludovisi)

Alberto Neppi

ALLA BIENNALE: GOYA E COROT

romana.

Valerio Mariani

NON MI STANCO NEL GIOVARE

Mario Rivosecchi

Leonardo: Studio per paesaggio

INCONTRO CON ROBERTO MELLI

Nella Roma della periferia più tipica: quella delle grandi case di trenta o quaranta anni fa, a un passo dal Tevere e dalle zone industriali, ma legata a ruderi e monumenti che compaiono all'improvviso accanto ai dadi giallicci o biancastri degli edifici moderni, in questa Roma del Testaccio bisogna andare a trovare Roberto Melli, singolarissima figura di pittore, scultore ed anche di critico dell'arte che, certo, non spetta a me scoprire essendo già ben conosciuto come anticipatore, nel campo plastico, di alcune delle fondamentali esigenze della scultura moderna e, come pittore, all'avanguardia di un modo particolare della pittura « tonale » quale più da vicino impegna gli artisti dell'ambiente romano dai tempi dell'altra guerra, per intenderci, a tutt'oggi.

Su di lui, del resto, è annunciata una approfondita monografia che dovrà essere il suggello migliore alla sua innegabile originalità di artista.

Ma sarà sempre permesso di raccogliere le note d'un incontro del tutto personale che, per le ragioni che seguono si riferisce ad un momento particolarmente interessante della problematica artistica nella quale siamo impegnati.

Quella grande casa senza carattere nè simmetria, col suo vasto e scombinato cortile dove si pena a trovare le scale giuste in una specie di piazzale circondato da pareti distese, piegate come pannelli di paraventi in qua e in là, è la casa dove s'annida l'abitazione dell'amico pittore: ma bisogna saperecla per ritrovarla, in cima ad una scala a perdifiato dove tuttavia l'artista è conosciuto anche dall'ultimo ragazzetto del vicinato. Se mi domando la ragione di due impressioni così diverse, di questa casa: la prima, quasi ostile, quando non riuscivo a trovare il pittore, la seconda quasi attraente, quando avevo veduto le sue ultime pitture, debbo rispondere che, in verità, ho riconosciuto qualcosa di questo edificio nel gusto pittorico di Melli.

Certi piani di colore dai confini netti, ma legati « per simpatia » (si direbbe) col cielo spalancato dietro i muri, certe vedute dall'alto, « a volo d'uccello » con qualche persona e due o tre tavoli ai quali l'ombra del tramonto arriva come di soppiatto, violacea, divoratrice, appartengono a quella sua casa e al suo modo di dipingere; posso allora capire perchè, parlando di quella specie di « insula » dove la gente rischia di non incontrarsi per tutta la vita, il pittore ne facesse allusione con qualche tenerezza.

Veramente, il recente incontro con Melli si è iniziato in altro modo non meno proficuo e interessante; un modo attraverso il quale è più facile aumentare le distanze che accorciarle, tra persone che si trovino accanto, in un comune lavoro. Si trattava, infatti, della giuria di un premio di pittura, uno dei più dotati che richiedeva, anche per questo, il massimo impegno dei giudici; ciascuno, quindi, era più che mai se stesso, e non c'è migliore occasione per scoprire la sostanza interiore di un uomo che questa in cui anche le tendenze latenti della personalità si pongono in giuoco.

Il mare, vicino, batteva sulla spiaggia implacabilmente gialla il suo ritmo discreto, ma noi gli volgevamo le spalle e si lavorava, con un gruppo d'altri critici e artisti alla scelta di centinaia e centinaia di opere fino a giungere al problema più aspro, dove le preferenze individuali e di gusto tentano l'ultimo assalto; quello dell'assegnazione dei premi.

Attraverso una simile esperienza viene spontaneo di esprimere in pieno la propria condizione critica di fronte all'arte contemporanea: via via si giunge così a confessare un poco sè stessi e a porre un rapporto tra l'opera esaminata e ciò che si pensa e si giudica dell'arte, a seconda della natura e della formazione culturale.

Raramente mi è accaduto di riconoscere un impegno più intenso e sensibile, una preoccupazione più viva anche per la più nascosta possibilità artistica, di quello che Roberto Melli dimostrava, spesso facendo forza sulla propria preferenza stilistica per additare comunque una maniera ugualmente valida di giungere alla manifestazione d'un sentimento.

Da ciò usciva confermato quel giudizio sull'intima moralità dell'amico pittore che già ben conoscevo attraverso tante testimonianze.

Per lui l'arte è, come per pochi, qualcosa di profondo e quasi religioso, frutto d'una piena dedizione disinteressata e di tutta una vita spesa per un simile valore ideale: da ciò nasce quella spinta alla fraterna collaborazione per venire incontro agli artisti, alla loro difficile condizione nel mondo moderno, alla loro fittizia libertà, che è schiavitù delle necessità pratiche e doloroso asservimento alle circostanze.

Sicchè, quando mi trovai di fronte, dopo anni che non le consideravo nel loro insieme, a parecchie tele e sculture di Roberto Melli, più chiaramente mi apparve la stretta coerenza che lega la sua natura intransigente e indagatrice con l'alto concetto ch'egli mostra dell'arte, della sua necessità spirituale, della sua funzione nel mondo. Alle conversazioni appassionate si sostituiva la testimonianza pittorica e plastica; attraverso le tappe, a grande distanza di tempo l'una dall'altra, d'una vita interamente spesa nel seguire un destino e un richiamo, più profondo mi apparve il lavoro della sua esistenza vissuta controcorrente, nella rassegnazione ad umili e pur delicati lavori di restauro plastico, su per i paesi d'Abruzzo, con la nostalgia, forse, della piana romagnola, piuttosto che nello sbirciare ciò che si avverte all'orizzonte e coglierlo come il cacciatore di frodo.

Sia la partecipazione, accanto a Boccioni, al movimento futurista, che l'opera data alla creazione di quei « Valori plastici » da porre tra le più importanti testimonianze di vitalità critica nella nostra cultura, (e così qualsiasi suo atteggiamento polemico) sono stati e sono il risultato di una spontanea tendenza ad affrontare il problema dell'arte nella sua complessità, controllando la propria natura d'artista in rapporto alla formazione del gusto moderno e, per così dire, « vivendo » la problematica dell'arte nella sua stessa immanenza, nell'atto della creazione.

Con simili esigenze spirituali, per Roberto Melli la pittura e la scultura avrebbero dovuto presentare difficoltà estreme, trovandosi impegnate e vagliate da una vigile disposizione critica: ma la spontanea e nativa tendenza alla creazione artistica vince in lui il dubbio e ne sorgono chiare testimonianze di personale vigore espressivo.

Tra scultura e pittura, nella sua opera vista ormai panoramicamente, non c'è stato mai dissidio, essendo le sue sculture, del 1913, il frutto d'un superamento dell'impressionismo e la definizione in termini quasi perentori d'un modo, del tutto nuovo, di procedere secondo piani plastici e fortissimi incavi la cui necessità, evitando il pittoricismo, raggiungeva un effetto per così dire, « tonale »: questa esigenza si trasferirà in pittura con sempre maggiore decisione.

I suoi modi pittorici, ben riconoscibili anche perchè ricchi d'una austerità maturatasi nell'isolamento, hanno raggiunto da tempo la piena coerenza d'un mondo personale, rispondente, oltre che ad un gusto, anche ad una « forma mentis »: lontani da qualsiasi attrattiva « pittoresca » e da qualsiasi improvvisazione, i suoi quadri mirano sempre a tradurre un sentimento con mezzi estremamente selezionati e l'umanità che è in fondo all'animo dell'artista gli permette di servirsene, anche nei ritratti, con indiscutibile penetrazione. Si vedano, come esempio il « ritratto della signora Ferrero » e quello (1951) di « Titina Maselli » o i vari autoritratti scavati, si può dire, nella luce con un giuoco di contrapposti risolti come puro rapporto di colore.

Certi suoi « interni » dei quali la « dormiente » del 1944 (già esposta alla Galleria del Secolo nella sua « personale ») presentano, squadernate con una franchezza assai rara al nostro tempo, tutte le componenti della sua pittura.

La figura posta di sghembo in un riposo fatto di antica stanchezza, trae a sè gli elementi della stanza, mentre quel lembo candido, sulla semplicissima sedia, pur essendo il centro luministico della tela, rappresenta, di fronte alla donna, un vivo e necessario contrapposto dialettico.

Tutto ciò per dire come sempre, persino nei più distesi e nitidi paesaggi (ne ricordo tra i più recenti alcuni, assai belli, di Celle) la ragione intima del quadro si scopre in un secondo tempo attraverso una meditazione sul « motivo » che per Melli non è mai pretesto brillante, ma necessario germe di creazione.

Valerio Mariani

Roberto Melli - La dormiente (1944)

● La Casa Editrice Abbiati sta preparando un ricco dizionario biografico degli uomini illustri viventi, i quali sono pregati di far pervenire all'Editore, al più presto possibile, brevi cenni sulla loro vita e sulla loro attività artistica o scientifica (Largo Rio de Janeiro 7, Milano).

Roberto Melli - Mare di Celle Ligure (1951)

ALLA XXVI BIENNALE DI VENEZIA

CONSIDERAZIONI SULLA SCULTURA ITALIANA

Quanto sono lontani quei tempi nei quali i modellatori e gli scalpellatori trascinavano nella loro orbita stilistica i maestri del pennello e del bulino! L'ultimo, in casa nostra, fu Antonio Canova! Non si potrebbe certo affermare che Lorenzo Bartolini, Vela, Giuseppe Grandi, Gemito, fino al più geniale e, in fondo, pittorico Medardo Rosso abbiano esercitato una sensibile influenza sui pittori e incisori coevi; tutt'al più ne condivisero gusti e tendenze intellettuali, com'è nella ragione storica delle cose. E anche nella mostra odierna le manifestazioni plastiche si possono raggruppare, per quanto concerne gli indirizzi collettivi, in sezioni ideali, corrispondenti a quelle, ben note, della pittura e del disegno in genere.

Se in quest'ultimo campo la Biennale veneziana denuncia la quasi totale scomparsa di quelle ambizioni e di quei modi espressivi che il primo dopoguerra battezzò con la formula generica di *novecento*, nell'ambito plastico essa rivela quanto sia ormai destituito di credito quel risorto spirito di naturalismo classicheggiante che veniva, allora, definito *mediterraneo*. Per trovarne qui qualche sembianza occorre sostare fra la cosiddetta *antologia dei maestri* davanti alla pudica e mutilata *Afrodite* di Attilio Torresini, e rivolgersi alle floride figure muliebri più vicine alla terra, di Venanzo Crocetti. Una più mossa andatura e un dispregio, non spiacevole, di ritmi e forme tradizionali si scorge nelle teste e ancor meglio nel *Nudo* di donna in terracotta, dalle asciutte membra, di Emilio Greco, ma siamo sempre a diretto contatto con la realtà, senza istanze e tanto meno infingimenti deformatori. E analoga valutazione meritano i tre bronzi di un altro siciliano: Giuseppe Pirrone, che soprattutto nella figuretta in fuga *Timor panico* accoppia la saldezza dei volumi allo slancio dinamico.

Il neorealismo (non occorre aggiungere: a contenuto sociale) è scarsamente rappresentato e non assume quello spicco, anche per le dimensioni delle opere, che abbiamo riscontrato nella pittura di uguale tendenza. Basterà far cenno della bronzea, energica *testa di bracciante* dovuta a Giuseppe Mazzullo. Nè si dovranno dimenticare i saggi, di evidente spunto naturalistico, che si risolvono però in effetto decorativo, sia un tantino spettacolare, come la piramide umana degli *Acrobati* di Raffaello Salimbeni, sia allusivo a vaste spazialità che non sono per solito dominio della plastica, come l'agile *Volo di gabbiani*, messo in onda aerea da Marcello Mascherini. Con quest'ultimo siamo già penetrati nella folta e spesso gemebonda selva dell'espressionismo che qui però non vanta numerosi tronchi. Il più rilevante ci sembra Agenore Fabbri, con le sue terrecotte policrome che operano spesso un connubio azzardoso, in senso drammatico, non mitologico, fra bestie ed esseri umani decaduti, e comunque egli conferisce significato patetico al suo *Ragazzo della guerra*, dove la stessa rilassatezza, quasi diremmo sbrindellata, della modellazione conferisce alla suggestione di un tacito strazio. A definire l'attuale fase stilistica di Luciano Minguzzi giovano le acute paginette, sul catalogo, di Cesare Gnudi il quale parla « di impegno pervicace e caparbio e di avventura divertita e quasi sprezzante ». Ciò si palesa più chiaramente nei piccoli bronzi, snodatissimi o aculeati, di acrobati ed equilibristi. Ma i capisaldi di questa mostra personale che attesta gl'innegabili progressi, fuor dagli schemi culturalistici, compiuti in questi ultimi anni dallo scultore bolognese, rimangono le autentiche invenzioni del *Gallo* e del *Cane fra le canne* percorse da un fremito vitale che si fa ritmo inedito, senza sacrificare nè all'uno nè all'altro la evidenza degli attributi sensori. Appendice decorativa alle rappresentanze espressionistiche può considerarsi il modello del cancello per le Fosse Ardeatine a Roma, approntato da Mirko con un certo sentore picassiano, tutt'altro che volgare; per chi non abbia visto l'opera conclusa è bene far presente che lo stucco del modello manca dei peculiari valori espressivi insiti nella struttura e nella lucentezza metallica di quell'opera.

Sarà il caso, ora, trovandoci ad esaminare una dozzina di opere plastiche del Marini, di mettere in disparte gli inquadramenti su basi formali, culturali e contenutistiche, dichiarando che il cinquantenne pistoiese è stato sempre e rimane lo scultore senza aggettivi! Quest'arte, intessuta di continue esperienze e ricerche, pur non essendo affetta di eclettismo camaleontico, sfugge a definizioni troppo perentorie, e il suo più recente esegeta Enzo Carli (per non chiamare in causa il presentatore odierno Marco Valsecchi) termina il perspicuo saggio a lui dedicato, nella collezione hoepliana (1950), affermando che Marini risolve i suoi particolari problemi espressivi « nel costante riporto, nella sorvegliatissima mediazione fra l'aspirazione tenacissima e conseguente ad una forma pura, ad un assoluto costruttivo, ed un sentimento vivo e sempre più profondo della realtà ». Sta di fatto che la raccolta attuale ci offre, sì, una silloge varia dei motivi dominanti nelle recenti fasi creative dell'artista, ma non riesce a convincere sulla necessità poetica di certe testimonianze, dove la mediazione asserita dal Carli non si verifica, in quanto il sentimento della realtà vi risulta soffocato da preoccupazioni d'arcaismo elefantiaco o da arbitrari semplicismi di ormai vecchia polemica. E tuttavia i punti fermi esistono e sono tali da riscattare le velleità o le intemperanze di una problematica che per sottrarsi al sentimentalismo rifiuta il lievito vitale. Basta, quindi, considerare la fiera, massiccia figura assisa della popolaresca *Ersilia*, che risale al 1931, le teste ugualmente essenziali, nella loro diversa caratterizzazione somatica e psicologica, di *Strawinsky* e dell'anonimo dai baffi spioventi, l'aitante e vibrante *cavaliere* in legno, nonchè il recentissimo *Grande cavallo* bronzeo che determina con le quattro zampe rigide, divaricate, un profilo trapezoidale di attrezzo da palestra ginnica, ma riveste pure qualcosa d'eroico, specie nel movimento del lungo collo proteso in alto, mentre è da riconoscersi all'intera massa quel carattere di « aspirazione ad una tettonicità concreta, assolutamente persuasiva nei suoi remoti attributi di fisicità e di naturalezza » che mette in luce Enzo Carli a proposito dei valori architettonici mariniani.

Per quanto si riferisce alla schiera degli astrattisti, che hanno i loro esponenti più conclamati in Alberto Viani e in Umberto Mastroianni, il primo nella direzione convalidata di Arp e di Moore e il secondo riallacciandosi alla più rigorosa pittura cubista, non vediamo per ora quale sbocco possa avere questa evasione, senza dubbio cerebrale, dal corporeo vivente. Sulle orme dell'americano Calder troviamo Franchina, Lardera, Consagra, alle prese con le lamiere, i nastri d'alluminio e di ottone, il ferro lavorato con perizia inedita, e non è detto che da tali acrobazie di fattura artigiana non possano scaturire germi da trapiantare negli orti redditizi dell'arte applicata. Anche il futurismo pittorico, a suo tempo, persa la partita di una trascendente interpretazione lirica del dinamismo moderno, si ridusse a fornire motivi per l'arredamento e per il cartellone pubblicitario. E Fortunato Depero, in questo campo, è ancora un artista significativo. Ma non divaghiamo. Accontentiamoci, piuttosto, di scorgere sempre in ottima attività di servizio i nostri migliori medaglisti, dal Calvelli a Paladino Orlandini, dal Taddeini allo Sgarlata, al Bertolino, impegnati dei loro ritratti, nelle loro figurazioni sacre, nelle loro scene di vita vissuta o fantastica, non convinti ancora, a Dio piacendo, che sia definitivamente conclusa per l'arte plastica l'età dell'immaginosa o commossa narrazione.

Alberto Neppi

Roberto Melli - Ritratto (particolare) 1938 (terracotta)

NOVITÀ IN LIBRERIA

IL PROBLEMA STORICO DI CARLO MAGNO

Gabriele Pepe nel suo recente volume *Un problema storico: Carlo Magno*, Firenze, 1952 (Biblioteca del Leonardo, 37) ha voluto energicamente riaffermare alcuni principi storiografici, che a dire il vero, sono entrati ormai nella comune cultura, almeno in Italia e vengono accettati da tutti gli studiosi indipendentemente dalla scuola o corrente alla quale aderiscono; sono principi che il Croce ha chiarito a suo tempo (e, chissà perchè, Pepe non cita mai il suo antico maestro) e concernono la contemporaneità di ogni storia e la inesistenza di una storia oggettiva in quanto «il fatto storico che fu non si rievoca nella sua certezza naturalistica ma ripensato attraverso le conclusioni degli storici passati e l'esperienza del presente». A questi criteri Pepe aggiunge quello della universalità di ogni storia, cosa che almeno nella terminologia, lascia un po' incerti; tuttavia egli ne precisa il significato osservando che «la nostra problematica intorno ad una sezione di storia va ampliata quanto più universalmente possibile, con la conoscenza delle problematiche di tutti gli storici che ci hanno preceduti», ed allora siamo tutti d'accordo, benchè si tratti di cosa ovvia.

Sulla base di questi principi Pepe si è accinto a studiare un personaggio storico già oggetto di tante ricerche e d'interpretazioni contrastanti, Carlo Magno, ed il suo saggio può, grosso modo, esser diviso in due parti (pp. [illegible]): un lungo esame delle teorie critiche relative al suo tema, una sua ricostruzione ragionata e documentata. Personalmente ritengo che un'indagine sulle fonti (storici contemporanei a Carlo o di poco posteriori; documenti diplomatici; autori e testi vari), per quanto già più volte compiuta da studiosi stranieri, sarebbe stata più utile ed interessante, mentre l'esposizione dei giudizi dei vari scrittori del '700 ed '800 non apporta gran che di nuovo, rientrando nella conoscenza più generale degli orientamenti culturali di quell'età; inoltre c'è un'affermazione che sembra paradossale e potrebbe, se mal interpretata da qualche novellino, esser pericolosa. Pepe rivendica la «priorità dell'uso della *letteratura* in confronto alle *fonti* (priorità non certo cronologica ma logica)», ed altrove precisa che «il problema storiografico è posto non dalle fonti ma dalla vita» e «perciò *interroghiamo* le fonti, non le faremo parlare a casaccio». Insomma, non vorrei che si unisse con l'avvicinarsi alle fonti sapendo già quello che ci si vuol trovare, o che si sollecitassero dolcemente i testi (come suggeriva Renan) per farli parlare col linguaggio più gradito al ricercatore, ovvero si classificassero i documenti o si valutassero soltanto in base a criteri personali discutibili. Parlavamo più sopra di una non oggettività della storia, e sta bene, ma «l'esatta informazione filologica, cioè la determinazione dei fatti» (come osserva incidentalmente lo stesso Pepe) deve esser sempre la norma suprema dello storico, costituire la sua costante preoccupazione ma anche formare il suo vanto.

Gli autori presi in considerazione dal Pepe sono, per il '700, il Fleury, il Giannone, il Muratori, il Montesquieu, il Voltaire, il Robertson, il Gibbon ed il «modestissimo Gaillard»; per molti di essi non si trova, a proposito di Carlo Magno, che l'applicazione ad un caso particolare della loro generale concezione sul Medio Evo; i meriti o le colpe dell'imperatore, l'apprezzamento o l'incomprensione per la sua opera non sono che i riflessi dei giudizi di elogio o di biasimo, di approvazione o di condanna emessi su tutta quell'età. A tal proposito un richiamo al volume di chi per primo in Italia ha impostato queste ricerche non sarebbe stato fuori luogo; *La polemica sul Medio Evo* (Torino, 1933) di Giorgio Falco rimane in materia un modello metodologico ed una miniera d'informazioni, nè è male render pubblicamente un segno di gratitudine a chi apre vie nuove nella ricerca storica.

Per l'Ottocento il numero degli autori esaminati dal Pepe è più largo: dal Guizot al Michelet, da Capefigue al Fustel de Coulanges, dal Ranke al Muehler, l'autore ripercorre tutto il cammino della critica; per il nostro secolo vengono presi in considerazione Troeltsch, Duchesne, Halphen (*Etudes critiques*), Hampex, Schnürer, Kleinclausz, Kampers, Pirenne, ed infine si analizzano i tre più recenti studi in argomento dovuti al Calmette, Halphen e Fichtenau. Come si vede, nessun italiano ha più l'onore di esser citato mentre qualcuno se lo sarebbe pur meritato; a tacer d'altri il Gessi e il Rota per il «colpo di stato» dell'800 e il Falco ora ricordato che ha un capitolo su Carlo Magno nella sua *La santa romana repubblica. Profilo storico del Medio Evo* (Napoli, 1942), che è una caratterizzazione del nostro personaggio vivacissima, incisiva, originale e profonda; la fondazione dell'Europa su basi romane e cristiane, il risultato della dolorosa gestazione dei secoli più bui dell'alto Medio Evo, la prima grande manifestazione di un nuovo ordinamento sociale che tuttavia non era ancor abbastanza consolidato da permetter la continuazione dell'azione regolatrice di Carlo, ecco il significato storico del primo imperatore medioevale e della sua epoca, che non fu una parentesi di luce e di ordine tra due momenti torbinosi e disordinati (i regni barbarici ed il feudalesimo), ma rappresentò una tappa nella formazione della nostra civiltà e fu un contributo non indifferente nel processo storico sempre in divenire.

Il Pepe invece, seguendo i suoi interessi più sentiti, mette l'accento piuttosto su altri aspetti dell'opera di Carlo e dopo aver elencato quattro problemi principali a suo riguardo («la trasformazione dello Stato franco in un Impero unitario e la creazione della nuova classe dirigente; le ideologie del nuovo Stato e quindi dei rapporti tra Stato e Chiesa; la rinascenza; la nuova economia e la nuova società che si avvia verso l'anarchia feudale»), si sofferma soprattutto sull'ultimo che «è il più importante perchè sintetizza tutti gli altri. Difatti, se noi constatiamo che lo Stato carolino non riesce a vincere le forze di disgregamento statuale; se constatiamo l'incapacità di Carlo a frenare l'accaparramento da parte di chiese, monasteri grandi proprietari di funzioni statali; se constateremo una degenerazione burocratica, sarà solo nella considerazione di tutto il processo di infeudamento della società che il fenomeno politico-amministrativo si renderà più chiaro. Se constateremo una decadenza della pietà religiosa nella chiesa e nella società franca, anche questa decadenza ci si spiega nella generale decadenza della vita sociale verso forme economico-sociali inferiori, cioè quelle del feudalesimo. Ecco la necessità di rendersi conto della vera struttura economico-sociale».

Un esame approfondito della posizione del Pepe ci porterebbe lontano ed è opportuno rinviarlo ad altra sede, limitandoci qui a considerazioni generali di metodologia; ma è appunto in tale ordine di considerazioni che viene fatto di chiedere se l'autore non si è lasciato fuorviare da certe convinzioni personali (rispettabili come ogni opinione professata in buona fede, ma che nulla hanno a che fare col giudizio storico), ipostatizzando l'aspetto economico-sociale delle attività umane e facendo di esso la famosa ed aborrita causa prima di tutte le altre manifestazioni storiche.

●

Lasciamo da parte le tirate anticlericali, che nei libri del Pepe sono sempre assai frequenti e che sono invece, per lo meno, inopportune: valga solo questa citazione ad indicar come in una opera che vuol esser serio e non in un articolo di giornale si potevano caso mai esporre gli stessi concetti in altro modo: «La potenza del clero non è solo opera di Carlo, è frutto di quelle che il Voltaire chiamava vili e insensate superstizioni, rimasugli di paganesimo germanico, forme di cattolicesimo volgare nascenti anche dal basso grado di istruzione del clero, accentuarono il carattere sacramentale, magico, miracolistico della casta sacerdotale e le trasferirono ricchezze e sudditanza»; lasciamo anche un giudizio sul *De civitate Dei* agostiniano che a me, che ho studiato un po' quell'argomento, appare inesatto (infatti ritengo che «il libro di Agostino» non sia «una condanna teorica di quello stato storico romano che Carlo sognava di restaurare»); ma come accettare la sua valutazione negativa del feudalesimo? Pepe è pieno di compassione per i poveri contadini che «quando non lavorano i campi debbono costruire case o riattare strade»; egli vede solo «miseria generale, scarso commercio, pesi fiscali» e ritiene che il proletariato fosse «degradato socialmente, un ceto di declassati». Ora tutto questo può esser verissimo nel senso che il tenor di vita, nel nono e negli altri secoli del Medio Evo, non doveva esser piacevole per tanta parte della popolazione, ma il compianto è sterile; quel che conta è che solo attraverso il feudalesimo, la vita locale, i rapporti personali tra superiori e vassalli, l'economia chiusa e tutti gli altri punti caratteristici di quella sistemazione della società fu possibile la ricostruzione del tessuto connettivo, la ripresa di vita in Europa, e furono posti i fondamenti di un nuovo ordine civile, che a suo tempo diede poi i frutti splendenti della nostra civiltà. In altre parole, non vorrei che da motivi polemici venisse offuscata al Pepe quella sua grande capacità di veder chiaro ed a fondo nel passato, andasse un po' smarrito quel suo acume storico, che tutti gli riconoscono ed apprezzano in lui; il problema storico del feudalesimo va impostato non in funzione di rivendicazioni sociali odierne, di esigenze moderne delle classi popolari, ma tenuto conto dei bisogni e delle possibilità di quei tempi. Allora il nostro giudizio sarà forse meno appassionato ma, sgorgando dall'intimo dei fatti, parlerà il linguaggio degli uomini e delle cose stesse; senza esaltazioni o condanne, si arriverà così a «vedere come sono andate veramente le cose», il che per uno storico è la miglior soddisfazione alle sue fatiche.

Paolo Brezzi

VETRINETTA

BONORA - DE BENEDETTI - FUBINI PAVESE - RUSSO

NOTIZIE DELLA CRITICA

Se ad un critico è indispensabile «saper leggere» parimenti utile gli sarà «saper scrivere» qualora si convenga che il suo lavoro non è valido e operante solo dal punto di vista dell'illustrazione esplicativa ma tanto più e meglio risulta vitale e necessario in quanto riflessa ricreazione di un testo nelle sue linee genetiche, in quei motivi e caratteri su cui la sua struttura e la sua ragion d'essere si fondano. Alla critica, del resto, si può arrivare da molte strade, dalla erudizione, dalla filologia e dalla storia (di qui solitamente muovono i critici-professori) alla pratica stessa dell'arte (e si intenda arti in generale, da quelle figurative e spaziali a quelle della parola e dei suoni). Può essere pertanto interessante una lettura ravvicinata o alternata di testi critici sollecitati da diverse e magari contrastanti esigenze di sensibilità e di cultura, mossi da una differente aspirazione storica e di gusto: lettura fruttuosa anche per meglio convincersi del fatto che non esiste una forma-tipo di critica, eccellente in assoluto, ma che ogni genere di critica — nella singolare varietà di moduli entro cui può articolarsi, dall'elzeviro al saggio, dalla prefazione alla recensione alla nota polemica — ha una sua ragion d'essere e la sua importanza e il rapporto diretto alla capacità di avviare all'intelligenza di una opera, raggiandone, non importa in qual direzione e sotto quale angolo prospettico, alcuni aspetti ad essa peculiari.

A tali considerazioni siamo quasi insensibilmente pervenuti durante la lettura parallela di tre recenti volumi di saggistica critico-letteraria, che occorre segnalare con particolare rilievo all'attenzione del lettore e cioè: Studi sul Due e Trecento *di Luigi Russo (Laterza),* La letteratura americana e altri saggi *di Cesare Pavese (Einaudi),* Saggi critici *di Giacomo De Benedetti (Mondadori).*

RUSSO

Il volume del Russo costituisce la «terza serie» (terza in relazione all'epoca di composizione e non alla cronologia degli argomenti trattati) di un'ampia raccolta, in vari volumi, nella quale l'autore intende ordinare organicamente i suoi molteplici saggi sulla letteratura italiana, dalle origini al Novecento. «Ritratti e disegni storici» è il titolo comune a tali raccolte (già edite o in via di pubblicazione): *ritratti*, a indicare la tendenza individualizzante di quella critica; *disegni* a indicare la trama storica su cui quei «ritratti» sono impiantati. Questo nutrito volume, che dai primi saggi su «Le origini della civiltà e della lingua italiana» si spinge sino al Boccaccio e al Sacchetti, costituisce un buon sussidio per approfondire e aggiornare, su un piano critico-problematico, alcuni degli aspetti più notabili della nostra letteratura del Due e Trecento, della quale si ha qui come un pregnante disegno appoggiato sulle personalità di maggior respiro e sull'interna dinamica di quegli orientamenti del pensiero e della cultura che costituiscono l'*humus* complesso e fertile d'ogni fenomeno letterario (si veda, per es. il capitolo dedicato a *La letteratura religiosa del Duecento*). Nell'insieme gli studi che il volume raccoglie risultano prevalentemente accentrati su alcune figure di primo piano o su opere capitali del nostro Trecento (si vedano i capitoli dedicati alla *Commedia* e al *Decameron*) e nonostante il carattere a volte eterogeneo degli argomenti trattati — che si collegano a volte più per affinità di argomento che per un conseguente sviluppo d'indagini; non si prova mai, leggendo questo libro, il senso della dispersione, della gratuità dei collegamenti. E ciò accade grazie alla naturale e salda coerenza di questa metodologia, dove la ricerca «problematica» sempre è fusa e riassorbita nella caratterizzazione unitaria di una poetica, intesa come «senso storico» di un'opera d'arte, «civiltà su cui nasce la poesia». E proprio per questo concetto più pregnante e storicistico di poetica si può meglio intendere come il Russo rappresenti in certo modo una correzione ed una integrazione al sistema crociano, del quale si è bene avvertito il rischio — che è anche limite e insufficienza — della distinzione dicotomica poesia-non poesia, fatalmente propensa ad avvilire il diverso della poesia su un piano di inferiore dignità, mentre nel concreto generarsi dell'opera quel diverso è della *poesia* elemento inscindibile anzi dialetticamente funzionale e giustificante (l'autore non disconosce però la validità polemica e storica delle posizioni del Croce come là dove mette in guardia, a proposito del *Dante* di Croce, dei fraintendimenti in cui il pensiero stesso del filosofo napoletano era incorso da parte di certi dantisti). Questi *Ritratti e disegni storici* confermano pertanto la peculiare virtù unitaria e concretistica della metodologia russiana, secondo cui la genesi di un'opera d'arte e la storia della stessa spiritualità del poeta «incardinata attorno ai motivi centrali della sua creazione», sì che il concetto stesso di *poetica* — su cui la critica postcrociana ha posto l'accento — non potrà identificarsi in una astratta ricerca di «teoriche», ma piuttosto intendersi come inesauribile incarnarsi dell'idea nell'opera sensibile, dinamica tensione dell'essere spirituale — in cui tutto l'universo etico e fantastico dell'artista è raccolto e fuso — verso il momento espressivo e comunicativo, la poesia in atto.

PAVESE

Fuori da ogni metodologia sembra restare invece Cesare Pavese nel suo volume postumo *La letteratura americana e altri saggi*, che raccoglie, oltre ai saggi veri e propri, un buon numero di articoli pubblicati su periodici o quotidiani in un ventennio (1930-1950) e che si offre non solo come un'interessante autobiografia intellettuale ma anche come un prezioso commento al suo lavoro nel doppio campo della narrativa e della poesia. I curatori del volume — a cui Italo Calvino ha premesso un'ampia e attenta prefazione — hanno distribuito la materia in tre sezioni: la prima, *Scoperta dell'America*, riguardante appunto quegli autori d'oltreoceano — da Anderson a Melville, da Lee Masters a Whitman, da Matthiessen a Wright — che fu merito di Pavese di studiare e in certi casi di rivelare per primo all'Italia e che un ruolo tutt'altro che indifferente giuocarono nella sua formazione culturale e di gusto (la sezione ha inoltre una piccola appendice riguardante alcuni scrittori inglesi); la seconda parte, *Letteratura e società*, è invece costituita da un gruppo di articoli il cui accento batte prevalentemente sui rapporti tra l'uomo e il tempo, fra l'arte e la cultura e il mondo morale sociale e politico in cui esse si generano, si da risultare da un lato riflesso di una condizione di «crisi» in perenne divenire, dall'altro prefigurazione e anticipazione dei più profondi sviluppi di struttura dell'uomo e della vita associata. L'ultima parte infine presenta una serie di scritti riguardanti il problema del mito che interessò particolarmente Pavese da un punto di vista non già erudito-folkloríco ma filologico e psicologico per quelle ragioni e suggestioni sottilmente implicantisi, in tali ricerche, con una più vigile e acuta indagine sulla natura della poesia, che, seppure intesa come operazione razionale e catartica non si considera esperienza possibile che sul piano della scoperta mitica, momento ed elemento ben significativo che sta quasi a testimoniare di un residuo spiccatamente irrazionalistico in un temperamento così sollecitato, per altro verso, da esigenze illuministiche e realistiche ad un tempo.

Ad una presentazione così sommaria questo libro di Pavese potrà sembrare troppo «costruito», persino farraginoso, mentre ciò che lo fa vivo e persino piacevole a leggersi è proprio quel calore di umanità, quel senso di impegno morale e sociale che riscatta il «mestiere», quella fiducia nella parola come segno che comunica, illustra, chiarisce. Persino la recensione, come Pavese la intende, si offre succosa e fertile come uno scritto originale: allo scrittore basta informare per accenni, mirare all'essenziale, facendo di una idea, sia pur colorata di polemicità, il centro attivo e irradiante di fusione: e non si ha mai il senso dell'ozioso divago — sia pure psicologicamente raffinato o dialetticamente scaltrito — ma al contrario si avverte l'istanza assidua di chiarezza e di onestà verso gli altri e verso se stesso, anche a costo di dispiacere agli amici e a quanti condividono il suo orientamento politico. Così, pur sentendosi, come scrittore, parte integrante e vitale del popolo, che non può dunque essere assente dalla sua opera artistica, decisamente si schiera contro ogni opzione populistica, e dà ragione ai «letterati» che sanno come l'arte si distingua dalla cronaca ed esiga il quieto distacco della fantasia dalle grezze suggestioni del fatto, del reale accadimento: e giungerà persino ad affermare esplicitamente «Tutto è linguaggio in uno scrittore che sia tale... basta appunto aver capito questo per trovarsi in un mondo dei più vivi e complessi». Egli sa che il linguaggio non è mimesi ma assimilazione del reale e dunque necessariamente l'arte sarà della vita non già riflesso meccanico ma riconquista cordiale e trasfigurante ad un tempo, tale dunque da non esaurirsi in un solipsistico processo di creazione fine a se stessa, chè l'arte non ha più senso fuori del giro della vita e della cultura e la cultura è anche carità, bisogno di comprendere e amare l'altro, comunione.

DE BENEDETTI

Sul piano di critica meno occasionale e di pretesto si muove il lavoro di Giacomo De Benedetti, come confermano questi recentissimi *Saggi critici* editi dal Mondadori, dove il piglio è appunto quello del critico ben padrone dei propri mezzi che non si gingilla con il suo mestiere ma che neanche rimane schiavo di criteri metodologici o di scuola. Assai bene il Grande aveva riconosciuto al De Benedetti, recensendo un suo precedente volume di saggi, «l'arte di condurre il lettore attraverso le opere servendosi di tutti i pretesti culturali che esse offrono, sino a farle «sentire», al termine dell'esame, pienamente possedute in una approfondita e prismatica conoscenza composta di punti di vista d'ogni genere». Critico di intensa ed eterogenea preparazione, non limitata alle sole discipline estetiche e letterarie, il De Benedetti si rifiuta alla tirannia di qualsiasi schema, affidandosi ad un libero giuoco di impressioni mediate entro un foltissimo e vigile paesaggio spirituale, per cui la lettura del testo — pur restando fuori sia da un'attenzione sintetica che da un'impegno di valutazioni ampiamente costruttive — trova come un assiduo commento in una vivacissima sensibilità psicologica, affilato da un intelletto singolarmente esperto ed aperto, come si è accennato, ad una complessa problematica della scienza e della cultura. Di qui il sapore nuovo e stimolante della sua pagina nei confronti di tanti altri esemplari con cui in tal campo è dato incontrarsi e dove troppo spesso è avvertibile il peso dell'esperienza crociana. Sotto tal riguardo, come la lunga prefazione 1949 avverte, il De Benedetti può considerarsi un eretico senza nostalgie, in cui un tono garbatamente conversativo dà respiro al suo discorso critico, spesso quasi sceneggiato in plastiche figurazioni e movenze e insieme tutto librato sul filo di un lucido intellettualismo che tenta per scorci, metafore, inserzioni testuali d'appoggio, la caratterizzazione di una personalità, per risalire da un profilo morale, dalle radici di un pensiero e di un carattere al senso e alle ragioni di un'opera strettamente connessi con il modulo stilistico entro cui essa si è generata. Si veda per esempio la breve ricerca sullo stile di Croce, il profilo di Michelstaedter che costituiscono, con le ricerche su tre francesi — Radiguet, Cocteau e Proust — il punto di applicazione, la tematica di questi saggi.

FUBINI E BONORA

A conclusione di questo breve ragguaglio sulla nostra critica letteraria contemporanea ci sia concesso di far menzione di una interessante *Antologia della critica letteraria*, a cura di Mario Fubini e di Ettore Bonora (Edit. G. P. Petrini, Torino, 1952), il primo volume di un'opera che si prefigge un duplice fine: «quello di presentare, sia pure sommariamente, la critica italiana, nelle sue tendenze, nei suoi caratteri, nelle diverse personalità dei suoi cultori, e quello di illustrare, integrando la trattazione dei manuali di storia letteraria con studi particolari, opere e figure e momenti della storia della letteratura italiana». L'opera non vuole dunque costituire nè una raccolta di «esempi di analisi estetica» (secondo la vecchia formula di un'ormai statica e antiquata metodologia) nè un'antologia storica della critica, bensì un avveduto florilegio di quei testi che meglio valgano a documentare i risultati più validi raggiunti dai nostri studi di letteratura italiana nello intenso e fecondo cammino di circa un secolo (De Sanctis e Croce costituiscono in certo senso l'asse ideale su cui quel lavoro s'incentra). Questo primo volume antologico — che ha per sottotitolo *Dalle origini alla fine del Trecento* — illustra con esperto e avveduto gusto sia nella scelta degli autori che dei passi critici (e qui figurano quasi tutti i migliori nomi della nostra critica e storia letteraria dal Foscolo al Carducci sino ad i critici tuttora militanti) uno dei più complessi ed illustri periodi delle nostre Lettere dalle origini della nostra tradizione linguistica alle tre corone del Trecento (nè sono trascurate del tutto le figure minori, un Compagni, un Fazio degli Uberti, un Sacchetti). Quanto alle sue finalità ci sembra che il lavoro abbia conseguito pienamente il suo scopo e costituisca un utile sussidio per gli studiosi in genere e in particolare per quegli studenti degli Istituti Medi-Superiori che, nella maggioranza, si trovano così disarmati e sprovvisti di fronte alla più elementare e scolastica analisi letteraria che si assegni loro.

ALBERTO FRATTINI

●

«*Poésie* 52», Parigi, Seghers.

Nel 1948 il Seghers ha creato una deliziosa bibliotechina di poesia («Poésie 48», ora: «Poésie 52») formata da elegantissime *plaquettes* dalla copertina di vario colore, che escono due volte al mese, in ottima carta e con stampa accurata, al modico prezzo di cento franchi, sia per lanciare autori ancora sconosciuti ma rigorosamente vagliati, e sia per rinverdire, attraverso la pubblicazione di opere originali, la fama di grandi nomi.

E' pure del Seghers la collezione intitolata: *Poètes d'aujourd'hui*, composta di volumetti quasi quadrati di formato, ognuno dei quali è dedicato ad un lirico, di cui si studia nella prima parte la vita e l'opera in un esauriente saggio critico-biografico, e nella seconda si presentano, con criterio antologico, gli aspetti più significativi dell'arte sua.

R. M.

UN COSMOGRAFO DEL SEICENTO

VINCENZO CORONELLI

Una delle figure più interessanti del tardo Seicento e del primo Settecento, su cui si è recentemente soffermata la critica, è quella di Vincenzo Coronelli, sino a pochi anni or sono sconosciuto ai più nella sua multiforme attività di cosmografo, di geografo, di cartografo e anche di ingegnere.

Egli nasce e vive in Venezia proprio in uno dei momenti più salienti della vita della Serenissima, quando questa conduceva le vittoriose campagne della Morea ed era impegnata fianco a fianco dell'Impero, della Polonia e della Russia contro la Turchia, per essa l'ultimo periodo di vita politicamente attiva.

L'attività di questo nostro studioso (nato a Venezia il 16 agosto 1650, il giorno stesso della morte di Cartesio, e in giovanissima età entrato nell'Ordine dei Frati Minori Conventuali, la cui massima dignità generalizia tenne dal 1701 al 1705, venne a morte nel 1718) si inizia a Parigi alla corte del Re Sole con la costruzione della coppia di due grandi globi di quattro metri di diametro, manoscritti, di dimensioni tali per cui in ognuno di essi potevano trovar posto più di trenta persone (che per lungo tempo rimasero insuperati nella bellezza artistica e nella precisione tecnica), e prosegue in Venezia con la fondazione presso il Convento dei Frati di quella Accademia Cosmografica degli Argonauti che è considerata la più antica Società Geografica del mondo (quella Cosmografica di Norimberga sorge quasi un secolo dopo: nel 1750) e prende il nome in ricordo di quei primi esploratori che furono Giasone e i suoi compagni, assumendo, per sua impresa la nave Argo navigante sopra il globo terracqueo e come motto: « *Plus ultra* ».

Più tardi con la nomina a « Cosmografo ufficiale della Serenissima » e a « Lettore di Geografia » alle Procuratie egli riceveva il riconoscimento ufficiale della sua attività.

L'Atlante Veneto, poderosa opera in tredici volumi in folio, apparsa sul finire de secolo XVII, il *Teatro della Guerra*, complesso di trenta volumi, apparso nei primi anni del sec. XVIII, insieme con le *Memorie Istoriografiche della Morea* (che ebbero 15 diverse edizioni in 8 lingue), la *Relazione del Viaggio in Inghilterra* e la *Topografia della Sacra Lega* costituiscono opere della maggiore importanza nell'impostazione originale, nell'ordinamento delle tavole e nell'abbondanza del materiale iconografico. L'Atlante Veneto fa anzi ritornare a Venezia quel primato cartografico che posseduto dalla città veneta all'inizio del secolo XVI (si pensi al Castaldi e a Livio Sanuto) era passato alle case editrici

Vincenzo Maria Coronelli dipinto da A. Van Westerhout

geografiche olandesi e fu chiamato *Atlante* all'uso appunto dei cartografi olandesi e *veneto* per rivendicare alla Serenissima il primato riconquistato. Scorrendo quei volumi si percorre idealmente vasta parte del mondo allora conosciuto, mentre l'occhio si sofferma soddisfatto sulle ricche ornamentazioni che adornano le tavole e le carte. E queste, come quelle delle altre opere coronelliane hanno sempre il pregio, se non tutte dell'originalità, dell'esattezza della rappresentazione. Così Venezia passa innanzi ai nostri occhi nell'opulenza della fine del Seicento con le sue feste, i suoi palazzi, i suoi canali, i suoi ponti, riprodotta e illustrata con senso storico e non cronistico o aneddotico, come hanno ad esempio i dipinti posteriori del Canaletto, del Longhi, del Guardi e delle loro scuole. Non è possibile ricordare per ogni città e per ogni regione le singole rappresentazioni, basti dire che più di mille sono le tavole per il solo *Atlante Veneto* e quattrocento nel complesso le carte territoriali e regionali contenute nelle opere del Coronelli. Il geografo, l'urbanista, lo amante d'arte trovano l'appagamento ai loro desideri e all'oggetto dei loro studi; l'invito alla lettura e all'osservazione delle opere coronelliane è aperto nelle nostre Biblioteche, ma rimane troppo spesso inascoltato.

Accanto a queste opere monumentali sono spesso quei globi a stampa, di sette diversi tipi: dai più grandi ai più piccoli, derivanti nell'impostazione da quelli manoscritti costruiti in terra di Francia e in coppia (terrestre con celeste) essi attirano la nostra attenzione per la precisione della rappresentazione, per la bellezza dei colori e delle ornamentazioni, nel tono fastoso delle dediche, nei bellissimi ed ornati piedistalli. Soltanto talora l'offesa del tempo e l'incuria degli uomini hanno deturpato questi oggetti che hanno tuttora valore.

Dell'attività di Maestro di Geografia del Coronelli (alle sue lezioni assisterono anche cavalieri moscoviti) rimane traccia in quell'*Epitome Cosmografica* che ebbe più edizioni e in cui, se non si pongono nuovi problemi e motivi, si espongono però con diligenza sistematicamente e ordinatamente tutti i concetti della geografia teorica.

A questa sua attività di geografo si accompagna quella di storico e di pubblicista che si concreta in quella *Biblioteca Universale* (purtroppo rimasta incompleta, che rappresenta il primo tentativo di una Enciclopedia in senso moderno, con le materie ed i soggetti disposti per ordine alfabetico) e in quella *Europa vivente* considerata il prototipo dell'Almanacco di Gotha.

Infine la fervida inventiva della mente porta il Coronelli alla ingegneristica del progetto (tra l'altro) dei « Murazzi » a difesa della laguna veneta dall'azione del mare ancora oggi efficienti nella loro disposizione a blocchi di compatta pietra d'Istria.

Diversi studiosi, e soprattutto l'Armao che ha posto le basi per una razionale conoscenza, si sono soffermati sull'opera del Coronelli e le recenti celebrazioni tricentenarie ne hanno messo in evidenza la grandiosità, mentre gli studi promossi dal « Centro Studi Coronelliani » di Padova stanno avviando su basi scientifiche l'indagine su di essa.

Le carte regionali, le piante di città, i globi hanno tuttora valore nella personale elaborazione del nostro Autore, come l'Accademia Cosmografica degli Argonauti, editrice di tutte le sue opere, precorre nel tempo le funzioni delle maggiori società geografiche che sul finire del secolo XVIII cominciarono a sorgere nelle città europee, concorrendo allo sviluppo delle discipline geografiche del sec. XIX.

Il Convento dei Frari a Venezia, verso il 1700; veduta rarissima disegno di Coronelli

La vasta opera del Cosmografo veneto rimane, ad un esame obiettivo ed approfondito, tuttora di grande valore, sia per la varietà dei temi che per la profondità dei risultati raggiunti, avendo riportato ad alto splendore la cartografia italiana che sul tardo cinquecento aveva ceduto, come accennato, alla cartografia olandese.

Il Coronelli fu uno di quegli indimenticabili uomini veneti che ardentemente ed instancabilmente servirono la loro Patria, collaborando con prudenza ed audacia a formare le basi di quella potenza che meritò di avere a suo simbolo il Leone alato e l'immortale espressione di San Marco: « *Marcus ut alta fremit per deserta Leonis* ».

Francesco Bonasera

SI È CHIUSA LA STAGIONE ITALIANA A PARIGI

Con alcune manifestazioni musicali, dedicate al nostro Medio-Evo, e una esposizione d'arte decorativa moderna, si è chiusa la stagione italiana a Parigi. Senza ripetere il calendario delle singole manifestazioni, e senza eccedere con soverchio entusiasmo, possiamo dire che l'Italia è stata presente a Parigi in modo interessante e valido dall'ottobre a luglio. Questa nostra presenza qui, non sembra più eccezionale, ma per così dire normale, e l'accoglienza fatta ai nostri pittori, gruppi musicali, o scrittori, è in linea generale cordiale e simpatica.

Manca a Parigi una stagione lirica annuale di opera italiana, per la quale vi sarebbe posto senza dubbio. Ma il pubblico parigino, non dimentichiamolo, è esigentissimo verso di noi quando si tratta di opera o di canto. Ha ragione d'altronde, e questa esigenza nella qualità è un omaggio indirettamente reso alla nostra arte lirica. Aggiungiamo che l'organizzazione di tale stagione presenterebbe problemi molto complessi, che richiederebbero una lunga e oculata preparazione. Solo a queste condizioni il successo di tale iniziativa potrebbe rispondere alle esigenze di Parigi e a quelle della nostra dignità artistica.

Per la musica, felicitiamo senz'altro l'Istituto Culturale Italiano, diretto dal prof. Luigi Ferrarino grazie al quale durante tutta la stagione abbiamo avuto concerti di musica nostra, con complessi nostri, di indiscutibile valore.

I due ultimi concerti sono stati quelli svoltisi nel severo ambiente del Petit Palais, fra i capolavori dell'Arte Medievale Italiana. Ambiente in perfetta armonia per ricevere il Quartetto Polifonico « Stanza delle Laudi », di Firenze, diretto dal R. P. Clementino Terni, francescano, primo tenore, che con un secondo tenore, un baritono e un basso, ha meravigliato senza eccezione la critica parigina che ha scoperto il tesoro artistico delle nostre laudi del XIII, XIV e XV secolo.

Musica sostanziale, pienamente matura, fornita di testi poetici di sicuro e provato valore. Ogni interprete del quartetto, naturalmente, non cerca di brillare per virtù propria. Ascetismo che trova la sua ricompensa nel risultato d'assieme per le sfumature e le inflessioni raggiunte. Ascoltando quel certo Madrigale Spirituale di Asprilio Pacelli, precursore di Monteverdi, scoperto dal nostro critico Matteo Glinsky e, riesumato per la prima volta dal 1623, ci si può chiedere, con speranza, quante e quali scoperte ci riservino ancora i nostri archivi musicali. Comunque, le due audizioni del Quartetto Polifonico « Stanza delle Laudi » hanno chiuso la nostra stagione, con una nota severa, nobilissima, autenticamente poetica e musicale.

●

L'anno di Leonardo da Vinci, è stato degnamente e solennemente celebrato al Louvre. Dapprima con una esposizione temporanea dedicata ai Fiorentini che precedettero Leonardo, mostra organizzata dal Conservatore del Gabinetto dei Disegni del Museo stesso, Prof. J. Bouchot-Saupique. Le opere esposte, rare e preziose, sono entrate al Gabinetto dei Disegni in tre epoche successive. In primo luogo colla collezione del Banchiere Evrard Jabach, comprata dal Ministro Colbert per Luigi XIV nel 1691 e dalla quale provengono alcuni disegni di Filippino Lippi e di Domenico Ghirlandaio. In seguito cogli acquisti fatti alla famosa vendita del 1755, che arricchì il Louvre, coi Credi e i Filippino Lippi. Infine nel nostro secolo colla compera da parte dei Musei di quattro album, in cui il collezionista seicentista Baldinucci aveva raccolto fra l'altro, il Taddeo Gaddi e una parte dei Signorelli, i Lippi e Credi oggi orgoglio del Louvre. L'attuale esposizione ha permesso al visitatore di seguire lo sviluppo della scuola fiorentina di disegni, appunto da Taddeo Gaddi fino ai contemporanei di Leonardo. Dalla «Presentazione al Tempio» di Taddeo, studio per un affresco della Cappella Baroncelli in Santa Croce, a Spinello Aretino, via, via, fino al Pollaiolo, col quale si penetra nell'atmosfera della epoca Vinciana propriamente detta.

Questa mostra è come una preparazione al solenne omaggio reso dalla Francia, nel suo massimo museo, al grande Leonardo, colla presentazione dei codici dell'Istituto di Francia e della Biblioteca Nazionale. Mondo immenso, con schizzi di figure d'uomini o di animali, progetti di macchine e di quadri, paesaggi, dotati di una vita interiore veramente magica. Dall'*adorazione dei Magi* al sorriso enigmatico di un volto di giovane, agli accostamenti di figure geometriche, questi disegni di Leonardo rivelano una volta di più e sempre più profondamente l'artista, non solo, ma anche l'uomo, al quale fu accordato dall'alto, in sommo grado, « virtute e conoscenza ».

Peraltro, il « Centro Nazionale di Ricerca Scientifica » aveva accordato il suo patronato a una serie di riunioni, nel quadro di un Congresso sul tema « Leonardo e l'esperienza scientifica nel sedicesimo secolo ». Il Congresso si svolse nelle prime settimane di luglio nei Castelli della Loira, dove Leonardo visse, meditò, operò: Blois, Amboise, Chambord, etc. Tutte le discipline hanno dato luogo a rapporti approfonditi, si tratti di scienza, filosofia, arte, ecc.

Infine, a chiusura delle onoranze nel Castello di Amboise, il 13 luglio, alla presenza del Presidente del Consiglio, Ministro Pinay, e dell'Ambasciatore di Italia, Quaroni, è stata solennemente inaugurata nella cappella di Saint-Hubert un lapide che porta scritto: « In questo luogo riposano le ossa di Leonardo da Vinci 1452-1519. ». Tre brevi discorsi: quello del dott. Giacchetti, delegato della città di Vinci, quello del sindaco di Firenze, La Pira, e quello del sindaco di Amboise, Signor Gounin. Da notare che i delegati erano stati ricevuti alla soglia della feudale dimora dal Conte di Parigi, proprietario, per diritto ereditario del castello di Amboise.

Una messa, detta da Monsignor Gaillard, arcivescovo di Tours, alla Chiesa Saint-Denis, aveva preceduto la cerimonia. Il prelato parlò dal pulpito di Leonardo, che il re di Francia chiamava « padre mio ». E parlò della sua serenità, della sua provata carità e della sua austera e edificante fine cristiana.

Ci siamo recati naturalmente al vicino Clos Lucé, il vecchio maniero di Cloux, dove l'augusto vegliardo, visse gli ultimi anni di sua vita mortale. Molte cose sono cambiate d'allora, ma resta la camera in cui Leonardo spirò il 2 maggio 1519, col camino Rinascimento di marmo bianco, davanti al quale, nelle lunghe sere d'inverno, Leonardo meditò o conversò con Melzi il fedele discepolo. Vegliavano accanto a lui, tre dei suoi capolavori: *La Gioconda, San Giovanni Battista* e la *Vergine col bambino*. In questa stanza la spoglia di Leonardo rimase esposta per tre giorni. I dubbi sull'autenticità dei resti di Leonardo, che affiorarono al momento dell'esumazione nel 1863, avvenuta per opera dello scrittore Arrène Houssaye, furono dissipati dalle ulteriori indagini e le ossa venerabili che riposano nella cappella Saint-Hubert, sono senza dubbio quelle dell'uomo che incarnò nel modo più alto il genio del Rinascimento.

Nel pomeriggio e in serata si svolsero ad Amboise dei festeggiamenti popolari, con danze e tornei. Ma sotto il cielo dolce di Turenna in cui si parla ancora oggi il più bel francese di Francia, anche questi festeggiamenti furono contenuti spontaneamente in una linea composta di grazia e di dignità.

●

Tornando all'epoca nostra, parliamo ora dell'esposizione d'arti decorative organizzata alla Galleria Christofle in Rue Royale e presentata dall'architetto Franco Albini e dal prof. Elio Palazzo.

I pezzi sono costituiti da opere di cento artisti, scelti fra i partecipanti alla IX Biennale di Milano presieduta dall'On. Ivan Matteo Lombardo. Due tecniche si completano in queste vetrine: quella che tende a conservare all'oggetto la sua tradizionale bellezza e quella che tende a mantenere all'oggetto stesso la sua missione utilitaria.

Venezia tiene senza dubbio il primato nella vetreria d'arte: vasi azzurri opalescenti, filigranati, coppe e vasi con figurine anfore e bottiglie a vivi colori, di: Alfredo Barbini, Flavio Poli, Aureliano e Alberto Toso, di Murano. Firenze, nobile centro artigianale, ha mandato a Parigi, merletti, lini delicati, paglie fini. La grossa vetreria popolaresca di Empoli — fiaschi impagliati, caraffe e bicchieri — ha avuto alla Galleria Christofle il più franco e schietto successo. Ricami e cestini di vimini colorati, della Valle d'Aosta, smalti di Padova, tessuti e tappeti, mobili, ceramiche e metalli, venuti da ogni parte d'Italia — siano essi opera della mano umana o dell'industria — portano la impronta di un gusto nuovo per Parigi, peculiarmente nostro e che per questa ragione ha sedotto i parigini e le parigine particolarmente che hanno visitato numerose l'interessante mostra. L'attenzione dei visitatori è stata in modo speciale ritenuta, dalle industrie d'arte di Milano, cogli eleganti apparecchi per la distribuzione razionale della luce, con le articolazioni e i riflettori studiosamente elaborati (stilnuovo, azzucena, arteluce, di Milano, ecc).

Selezione nell'assieme giudiziosa, e attraverso la quale spicca viva la diversità e la varietà delle nostre tradizioni locali che mai separarono il senso dell'utile dal gusto del bello semplicemente e umanamente concepito ed inteso.

Ferdinando Reyna

POESIA E MUSICA IN DEBUSSY

I compositori moderni e contemporanei parlano sempre più spesso di musica pura e intendono riferirsi ad una musica assolutamente libera da influenze letterarie e regolata, nel suo sviluppo e nella sua struttura, da leggi strettamente musicali. Ma è veramente possibile una forma d'arte assolutamente autonoma nel suo sviluppo e tale da potersi risolvere del tutto nei suoi mezzi espressivi?

La storia dell'arte è singolarmente istruttiva su questo punto e sino alla evidenza ci documenta, negli artisti, uno spontaneo orientamento verso una espressività completa, come si può arguire dalla costante tendenza a cercare, tra le varie forme d'arte, rapporti naturali e complessi che rendano possibile una forma d'arte composita: una forma d'arte, cioè, che nasca dalla fusione equilibrata e omogenea di due o più mezzi d'espressione radicalmente diversi nella loro essenza e, per di più, assolutamente sufficienti a se stessi.

La musica, come tutte le arti, ha obbedito anch'essa a questa tendenza, antica e radicata, dello spirito umano, e, specie con la poesia, ha stabilito rapporti così intimi da apparire quasi inseparabile da essa. « Chi non sa — scriveva il polifonista Adriano Banchieri nel prologo alla sua « Saviezza giovanile » — che Musica et Poesia per uniformità sono così armoniche che dire si può la Musica anima della Poesia, et la Poesia anima della Musica? Et che ciò vero sia, nè il musico con le sue note, nè il poeta con le sue rime (per sè stessi) rendono quel gusto di perfezione all'udito, che fanno insieme et Musica et Poesia (quando però da dotta et pratica mano vengono annesse insieme) ».

Non altro senso hanno le parole di Stefano Mallarmé, per il quale « la musica e le lettere rappresentano l'alterna vicenda dell'idea, immersa da una parte nell'oscurità e splendente, dall'altra, nella certezza. Si può dire, anzi, che il fenomeno sia colto qui nella sua essenza più profonda, poichè appartiene alla poesia la ricerca di un sentimento più immediato e più vivo, ed alla musica la ricerca di un'espressione sempre più chiara e definita. « Quanto è più grande l'incanto — scriveva Saint-Saens a difesa del poema sinfonico — quando al piacere puramente musicale si viene ad aggiungere quello dell'immaginazione che percorre senza esitare una via determinata legando alla musica un'idea, ciò che essa fa così agevolmente! Io vedo ciò che l'arte vi guadagna e mi è impossibile di vedere ciò che essa vi perde ».

La conclusione è molto facile e, quel che più conta, decisiva, poichè è applicabile ad ogni musica che voglia dire qualcosa, ed è altresì una conclusione confortata da secoli di esperienza, poichè la confluenza tra musica e poesia è un fatto costante nella storia dell'arte. Si può dire anzi, ricordando gli esempi recenti e significativi di Schomann, Schubert, Wolf, ecc. che l'affinità con un mondo poetico letterario è già un segno di autentica vocazione musicale.

Perciò non deve far meraviglia se anche Claude Debussy, natura profondamente musicale, non solo non ha rifiutato ogni ispirazione letteraria, ma ha bagnato, si può dire, tutta la sua produzione musicale nel fiume della poesia del tempo.

Nato nel 1862, Claude Debussy compiva la sua giovinezza quando simbolismo ed impressionismo trionfano in poesia e pittura, e fu iniziato ai misteri di Baudelaire e Verlaine nel Cenacolo di Mallarmé, che egli frequentava assiduamente.

Il simbolismo tentava una nuova alleanza dei sensi e dello spirito e fuggendo la ragione sembrava che tendesse le mani alla musica. Tutto ciò rispondeva alle aspirazioni giovanili di Debussy rivolte verso la più grande libertà creativa. Così si produsse il miracolo di una musica fremente e sonora, radiosa e senza limiti: musica che più delle altre, aveva bisogno di un tessuto connettivo che solo la poesia poteva offrirle.

Perciò è vero che in Debussy abbiamo un'esperienza di musica pura, una musica, cioè, che obbedisce alle sole leggi della sensazione e puramente auditiva come l'impressionismo è puramente visivo; ma è anche vero che abbiamo una musica più delle altre intellettualistica poichè rivela subito e senza equivoci un preciso significato. Si è detto che il simbolismo ha comunicato a Debussy il rispetto del mistero; è vero, invece, esattamente il contrario, poichè lo ha spinto a rivelare, attraverso la chiave del sentimento, il mistero di quella poesia. La musica di Debussy, cioè tanto più tende alla chiarezza quanto più il simbolismo tende ad immergersi nel mistero della vita.

E' forse questo il caso più clamoroso di confluenza tra musica e poesia, poichè assistiamo ad una vera e propria inversione delle parti, dove la musica si fa poesia della poesia, e la poesia musica della musica; inversione che spiega anche l'ambivalenza dell'arte debussyana che a seconda dell'angolo visuale appare alternativamente classica e romantica.

Dante Ullu

★ CURIOSITÀ ★

LEOPARDI E TOMMASEO

Due avversari accanto, dinanzi ad una gallina simbolica, s'incontrarono senza saperlo: Leopardi e Tommaseo, pensatori e poeti del nostro Risorgimento, pure essendo rappresentanti di arte, indirizzi, problemi diversissimi, contro il grosso materialismo dei tempi in cui vivevano si son trovati ad esprimere una loro ripugnanza e ad affermare una loro fede.

Il Leopardi, nel canto IV del suo grande poema politico *I Paralipomeni della Batracomiomachia* (ott. 39), nell'enumerare con sottile ironia i benefizi che il topo Leccafondi, ministro pseudoliberale di Rodipane, elargisce ai popoli, dice fra l'altro:

> E bramò che sapesse il popol tutto
> Leggere e computar per disciplina,
> Stimando ciò, cred'io, maggior costrutto
> Che non d'Enrico quarto la gallina.

Enrico IV voleva dare un tale benessere al popolo francese che ognuno avesse in pentola la domenica una gallina.

Sotto il velame trasparente dell'ironia, palpita un'espressione di serietà che invano l'amaro poeta vuole ricoprire con i sarcastici versi che poi seguono nelle altre ottave.

Non bastano — egli intende dire — capponi e le galline nella pentola domenicale per rendere felici le moltitudini: una conquista morale, una luce di cultura che baleni nel cuore degli ignari e dei rozzi può avere effetti e valori ben più nobili.

A molta distanza di tempo, consimili cose ripete in una sua poesiola il Dalmata illustre, accostandosi allo stesso pensiero di colui che, con suprema e feroce ingiustizia, aveva chiamato «l'asino della Marca».

E il Recanatese dalla sua tomba, se avesse voluto conoscere cotesti versi del Tommaseo, avrebbe dovuto anche lui plaudire, abbandonando per un momento, il suo disprezzo per l'avversario, quel disprezzo che gli faceva dire, nei momenti di malumore (se dobbiam credere al Ranieri): «Mi dolgono... i tommasei».

Ecco infatti il poeta di Sebenico in alcune delle brevi strofette intitolate: «Le Galline e il progresso» e dedicate alla «Maestà di Enrico IV».

> Ogni festa una gallina
> io non bramo al poveretto,
> ma una prece ogni mattina;
> ma, da sera, un pane, un tetto,
> un cuor puro e un origlier.
>
> . . . .
>
> . . . non l'ala, o re, d'un pollo
> apre il volo ai gran pensieri,
> non mantiene il cuor satollo.

Questo raffronto è nuovo: ma io non l'ho fatto per vanità di erudizione. Ho voluto ricordare le due grandi voci perchè sono un altro esempio, fra i tanti, di quell'esigenza morale che fu presente al nuovo spirito italiano, agli albori del suo rinnovamento.

Il Leopardi che, nei *Paralipomeni*, pur deride ogni religione e afferma la sua negazione; il Tommaseo il quale crede, per saziare la fame dell'anima, più utile una preghiera che una gallina, ambedue pensano che il popolo non debba guardare ai beni solamente e puramente materiali ma debba essere indirizzato da chi lo guida a mète più alte e abituato a tendere l'orecchio verso richiami più nobili che non l'abbaiare del ventre o il pizzicorino della gola.

In quel vasto movimento d'idee, schiettamente italiano e divenuto per la sua intensità, europeo, che fu il nostro risorgimento, la tradizione nazionale si affermò per la prima volta, in maniera nuova, rompendo gli ultimi impacci dell'estetismo del Rinascimento.

LETTERATURA GEORGICA

I proprietari terrieri toscani hanno una tradizione padronale, non solo di continuo interesse diretto e personale ai loro possessi ma anche spesso collegata a buone scritture ispirate da questa esperienza. (Basterebbe citare i Guicciardini, i Ridolfi, i Soderini e sopratutto Bettino Ricasoli, il barone di ferro). E ciò è accaduto, non solo per gli uomini ma anche per le donne, per le padrone. Quella famosa Alessandra Macinghi Strozzi, nelle cui lettere familiari, dove si trova tanta bellezza e semplicità di espressione, ci ha offerto nel lontano '400, anche interessanti motivi relativi alla amministrazione del patrimonio terriero.

Alla lista si aggiunge ora la marchesa Maria Bianca Viviani Della Robbia, appartenente a ben nota e illustre famiglia fiorentina, che ha voluto ricordare le sue lunghe esperienze di proprietaria in un libro nel quale, oltre a ritrarre i costumi e gli interessi comuni dei contadini e dei proprietari, ha scritto pagine di vera poesia. (*Fattoria nel Chianti*, Le Monnier, 1952). La proprietà della Viviani è un luogo detto Le Barone a Panzano nel Chianti, cinquecento metri di altezza, a cui si arriva lasciato l'Arno a Firenze e traversato il Bagno a Ripoli e Grassina.

I rapporti con gli agricoltori vengono narrati a vivace dialogo diretto, nella buona e fresca parlata rustica toscana, che è un piacere sentir ripetere in queste spontanee pagine.

La compra delle bestie, i vari tipi di sensali e fattori, la vecchissima chiesa tutta di pietra, semplice, nobile e austera vicina al possesso, il raccolto dell'uva, il più prezioso di tutti per il colono chiantigiano, il matrimonio e i battesimi, le superstizioni popolari e le ingenue medicine naturali per guarire i mali più misteriosi, dànno motivo a pagine vive, schiette, piene anche di sottile umorismo. Ma quello che piace in tali ricordi tra narrativi e didascalici è il fresco sentimento di poesia che li anima. Quand'era giovinetta, la Viviani, stava estatica a guardare il tremolio argenteo degli ulivi e il miracoloso rifiorire della terra all'albore della primavera e l'ergere delle spighe dorate e le soavi lacrime delle viti d'aprile e il lento incedere dei bovi carducciani. Via via che si susseguono le stagioni e via via che mutano i lavori campestri, questo variare si riflette nell'animo della scrittrice con motivi di lirica: «il bosco è in festa tra l'ottobre il novembre; par che tutto s'ingemmi e s'accenda, il fogliame è d'oro lucido, simile a quello che gli orafi chiamano oro vecchio, vi sono arbusti detti sanguigni perchè sembran foglie nutrite di un cupo sangue e flessuosi tralci di rosai le cui corolle primaverili si sono trasformate in chicchi oblunghi di corallo e le siepi di biancospino son tutte adorne di piccole bacche color ambra».

I fenomeni della natura, la rarissima neve che qualche volta cade su questa terra felice, i venti, le pioggie non passano inosservati all'anima della nostra brava proprietaria: «Pioggia! pioggia! pioggia! La terra riarsa dopo mesi di solleone agonizzanti di sete ora beve avidamente a larghi sorsi. Certe piante che parevano seccate risuscitano come per miracolo e nuove linfe scorrono nelle loro vene vegetali e fanno sbocciare germogli come in primavera». «La terra pura e solitaria in quell'ora mattutina, quando si apre in campagna quel mese mistico che è maggio, fa pensare al Paradiso terrestre quale la nostra fantasia lo immaginava da bambini».

Ettore Allodoli

PREMIO DI PITTURA

La «*Pro Sassoferrato*» indice la seconda Mostra - premio di Pittura Contemporanea.

REGOLAMENTO

1) L'esposizione, con sede nei locali del Palazzo Merolli, avrà luogo dal 14 al 30 settembre 1952.
2) La Mostra sarà dotata di un premio di L. 100.000 per la migliore opera e di un premio acquisto del Comune di Sassoferrato.
3) Alla Mostra potranno partecipare Artisti nati o residenti nelle Marche.
4) Le opere saranno sottoposte all'esame di una commissione di accettazione.
5) L'assegnazione dei premi verrà fatta da apposita giuria il cui operato è insindacabile. — Le opere dovranno essere inviate entro le ore 12 del giorno 10 settembre al seguente indirizzo: *Pro Sassoferrato - Palazzo degli Scalzi - Sassoferrato Borgo.*
6) Le spese per l'invio e ritorno delle opere sono a carico dell'espositore.
7) I concorrenti potranno partecipare con un massimo di 3 opere. Si fa viva raccomandazione agli Artisti di inviare le opere più rappresentative e inedite o comunque non premiate in altri concorsi, specificando il prezzo di vendita.
8) Non si prescrivono misure, ma gli Artisti sono pregati di attenersi ai formati comuni, evitando dimensioni inconsuete che superino il metro di lato. Gli espositori sono tenuti ad imballare con cura le opere onde consentire le operazioni di disimballaggio e imballaggio con ogni sicurezza. Nome e cognome degli Artisti dovranno essere ben visibili sugli imballaggi.
9) La Segreteria non assume, pur avendo la massima cura delle opere inviate, nessuna responsabilità per gli eventuali danni conseguenti a furti, smarrimenti, ecc. durante la permanenza della Mostra e nei viaggi di andata e ritorno.
10) L'Ufficio di Segreteria rappresenterà gli espositori nelle eventuali vendite e tratterrà il 10 % a suo favore. Non è consentito dichiarare invendibile un'opera, nè variarne il prezzo.
11) La partecipazione alla Mostra implica l'incondizionata accettazione di tutte le norme del presente Regolamento.
12) La Commissione giudicatrice è composta da:
    1. - Francesco Carnevali - (*Presidente*)
    2. - Alfredo Mezio
    3. - Arnoldo Ciarrocchi
    4. - Raul Lunardi
    5. - Francesco Gubbiotti
    6. - Francesco Garofoli
    7. - Giacomo Ciamberlani

ESISTENZIALISMO E MARXISMO

Continuazione della 1a pag.

... si crea la sua essenza: L'essere non è un'entità ontologica, è di formazione storica. Su questo punto la identità è perfetta ed inconfutabile. Si possono precorrere per Marx i fatti economico-sociali? No: essi si decidono secondo le circostanze, nei concreti rapporti umani, nel conflitto delle forze, qui assumono la propria struttura ed ogni uomo è la sua situazione economico-sociale, è come lo fa la struttura della società cui appartiene, anche se non passivamente, in quanto anche egli influisce sulla struttura, che è come dire «si crea», la sua situazione ed è questa situazione. Posta questa identità di principio, distruttiva dell'essere, che poi l'esistente «si crei» o «si situi» secondo la dialettica di Heidegger, o secondo quella di Marx, che corra le avventure dell'angoscia e del nulla nella sua solitudine sterile o quelle della lotta di classe e del paradiso della società omogenea in comunità con gli altri uomini, poco importa: nell'uno o nell'altro caso, l'uomo e l'umano, la persona, lo spirito, il valore, (ogni valore) è annullato perchè nella premessa dello storicismo dialettico come legge e principio del reale (e di ogni reale) è annullato l'essere. Lukacs (o altro marxista) vale il criticato Heidegger o altro esistenzialista e viceversa. Il «materializzare» l'Idea (marxismo) è *metafisicamente identico* all'esistenzializzare» l'Essere (esistenzialismo).

Sì, ma l'esistenzialismo, come dissolvente dell'immanentismo moderno, è una posizione più matura e più critica del marxismo, che, a sua volta, è una posizione più coerente di quell'immanentismo che ancora s'illudeva e s'illude (in buona o in mala fede) di salvare, nel suo ottimismo ingenuo ed acritico, l'oggettività del conoscere e della morale, i valori spirituali ed anche quelli religiosi. Marx vide (e vide giusto) che se l'essere è storico e non vi sono essenze o sostanze, se la dialettica nel suo processo storico «attua» l'Idea, non c'è più Idea (povera cosa), ma c'è solo il concreto della storia; e la storia è fatti, situazioni, accadimenti, tutti relativi senza nulla di assoluto; l'essere è il tempo e si risolve tutto nel divenire temporale. Vide ancora (e vide giusto) che se il destino dell'uomo è soltanto e tutto storico e nella storia si compie, il fine dell'uomo è l'uomo stesso e dunque quello di creare una società migliore, non come mezzo, ma come fine, come il suo compimento, la realizzazione della totalità delle sue aspirazioni e della sua completa ed esaustiva felicità. La struttura dell'economico gli si presentò come la sola autentica in una concezione storicistica dell'essere ed immanentistica, senza le ipocrisie degli «ideali» e dei «valori spirituali», senza «la menzogna delle idee elevate», come scrive Berdjaev. Ed anche questa volta ha ragione e dimostra come il marxismo sia la coerenza dell'immanentismo, un suo momento critico avanzato.

Ma Marx e i marxisti si fermano ad un certo punto, non arrivano in fondo; l'esistenzialismo sì: nella dissoluzione del pensiero storicista-immanentista travolge anche il marxismo, che non segna ancora il culmine dell'involuzione del pensiero occidentale, come invece l'esistenzialismo, che sa spingersi fino a definire l'essere dal non-essere, l'esistenza dal suo essere per il nulla o per la morte. Il marxismo è ancora una posizione di ottimismo ingenuo: crede (ed è la sua illusione, il suo «mito») in una società perfetta in cui l'uomo, pur storicizzato nella sua essenza e ridotto alle sue situazioni, realizza il massimo delle sue possibilità e diventa il dio di se stesso. Il marxismo conserva ancora, trasformata e trasferita sul piano economico-sociale, l'incoerenza dell'umanesimo acritico, cioè di quel pensiero che esso chiama borghese. L'esistenzialismo, invece, è implacabile: se l'esistente è le sue situazioni, se è temporalità, niente sfugge al nulla ed al suo essere. L'istanza sociale del marxismo, minata dalla temporalità dell'essere e di ogni essere, è nulla, un «mito» ingenuo, «condannato a morte dalla storia». Non resta che l'istanza «esistenziale», avente il destino segnato dal suo «essere-nel-mondo», che è «essere-per-la-morte». Esistenzialismo e marxismo, figli della stessa metafisica kantiano-idealistica-postidealistica, sono entrambi filosofie del finito (il primo con una consapevolezza critica che manca all'altro), dell'uomo e del mondo privati della luce dell'essere; filosofie *in-umane*; e perciò l'uomo asociale e singolo di Heidegger non vale meno (e forse vale di più) dell'uomo sociale e comunitario di Marx. Da questo fondo, contro gli uni e gli altri, ma con la consapevolezza critica delle istanze positive di entrambi, s'inizia il lavoro nuovo della filosofia per ritrovare se stessa nella luce dell'essere e nella concretezza della vita. A nulla valgono le categorie «esistenziali» come quelle «sociali-economiche» a nulla approda l'«impegnarsi» con se stessi o nel concreto mondo dei rapporti umani, l'alienarsi o no dalla comunità, una volta perpetrata la alienazione suprema dall'essere. E' a questo punto che l'uomo cessa dalla sua missione umana e niente può più salvarlo, nè l'angoscia esistenziale nè la tensione sociale; e, cessando dalla missione umana, non ha più alcuna missione storica da compiere. E' sulla punta della lama della metafisica che si misurano le distanze tra le dottrine filosofiche, non sulla base piatta del sociale o dell'asociale, delle chiusure o delle aperture alle categorie economiche.

Michele Federico Sciacca

(1) Cfr. lo studio del Löwith e l'importante saggio di C. Fabro, *Kierkegaard e Marx* in «Atti del Congresso Intern. di Filos.», Milano, 1947, vol. I, pp. 3-16 ed ora nel vol. *Da Kierkegaard a Marx*, Firenze, Vallecchi, 1952.

(2) Ho tenuto presenti alcuni fascicoli della rivista comunista francese *La Pensée* e della rivista di Sartre *Temps Modernes* (annate 1946-47).

(3) G. Lukacs, *Existentialisme ou marxisme?*, Paris, 1948.

(4) F. Battaglia, *Esistenzialismo e marxismo*, nel vol. *Esistenzialismo*, Firenze, «Città di vita», 1950, pp. 94 e segg. e soprattutto il nutrito vol. *Il problema morale nell'esistenzialismo*, Bologna, Zuffi, 1949.

LO SVILUPPO MORALE DEL MONDO DANTESCO

Continuazione della 2a pagina.

l'*Inferno*; tra il cielo di Marte e l'inferno della violenza; tra il cielo di Giove e l'inferno della lupa; tra il cielo di Saturno e il Cocito; ecc.

Quello che tra tanti argomenti, rapporti armonie e contrapposizioni, fa pensare è appunto la mole: non uno o cento, ma ogni canto ogni figura, financo spesso ogni parola, che sia centro di figurazione immaginativa, ha il suo riscontro o nell'interno della cantica o al di fuori di essa. Dante vien presentato quindi costruito, collegato su un piano di corrispondenze strutturali, che si deve escludere possano accadere per incidenza. Indubbiamente Dante (e ciò anche per noi) ebbe presente, limpidissima e minuta, l'intelaiatura del poema, una specie di schema armonizzato in ogni sua parte, studiato nella sua proporzione e nei suoi effetti. In un poema di così largo respiro non una disuguaglianza infatti si è notata, non un contrasto vero e proprio fra parte e parte: segno sì di una mente sovrana, ma anche provvida e avveduta. Liberato semmai il nostro giudizio dal perdurante gusto di una *Commedia* composta solo dietro le lusinghe della fantasia, possiamo vedere in quelle simmetrie e nei parallelismi dello schema fantastico, come ottimamente vide il Sapegno, i legami dello spirito dantesco con certe tendenze intellettualistiche del gusto medievale e al tempo stesso la cura minuziosa dell'arte». Accettando questa risoluzione dell'unità e varietà strutturali nella *Commedia*, meditate e ricercate, si ha il risultato per noi, di porre storicamente, nel vero senso della parola, il problema della ambientazione dell'opera dantesca. Certo è qui la sottile insidia che mina ogni concezione strutturale e moralistica di un'opera. Se questo mondo vive a sè e precede l'atto creativo della poesia come si risolve in poesia, ch'è l'unità dialettica di struttura e forma? Il Busetto obiettò che era chiara l'identificazione nel Pietrobono tra «motivo poetico» e «soggetto»: e noi non vogliamo qui ripetere i termini di una polemica, solo intendiamo notare che un'evasione da quelle formule troppo dogmatiche e unilogicamente poco avvedute usate dal Pietrobono, (come «l'unità estetica è tutt'una con l'unità concettuale»), ce l'ha data il critico stesso nella sua ricerca di legami e armonie, che in se stesse presuppongono un'ansia, una meditazione, un'affanno dilettoso, atti concreti di fantasia già poeticamente atteggiati. La poesia che ne risulta, così limpida e organata insieme, è il segno appunto di quella intima e salda euritmia delle parti. Sotto questa visuale più che le opere monografiche del Pietrobono vale il suo commento (Torino, sei), che anche il Barbi, tra riserve e rilievi (a cui rispose largamente il P.) aveva notato tra i più rilevanti dei tempi nostri. Quel che di duro e intricato rimaneva nel commento si scioglie e si articola meglio. Ma anche nel commento si imposta un problema critico generale, si svolge un nucleo intepretativo, che si lega con il pensiero, su chiarito, svolto nei saggi. Tende a sostenere il Pietrobono che la scissione dell'impero operata da Costantino, produsse «nella società degli uomini presso a poco gli stessi effetti del peccato del nostro primo padre»; e cerca ogni sostegno alla sua tesi nella lettura e nel rilievo di figure e parole dei primi due canti in ispecie: punto di avvio è questo anche per il Valli che, come nota lo stesso Pietrobono, «partendo quasi dagli stessi principi, ha creduto di poter concludere che l'uomo per liberarsi dal male «deve essere condotto sì dalla Croce di Cristo sì dall'Aquila di Roma» perchè, a suo modo di vedere, «senza la virtù dell'Impero» — che sarà restaurato dal Veltro, — «la sola virtù della croce non può condurre fino alla salvazione e alla beatitudine». Ma, coll'estendere alla vita celeste quel che il poeta dichiara soltanto della terrestre, temo sia incorso in un equivoco e abbia attribuito a Dante un pensiero che non gli poteva cadere in mente». L'interpretazione data dal Pietrobono trovò fieri oppositori e tra questi il Barbi, che notò come questo commento si allontanasse dalla tradizione esegetica «anche per la parte letterale». Di fronte a queste e alle altre obiezioni il Pietrobono rispose invitando alla lettura di Dante e sottolineando il significato dei seguenti versi, chiave dell'intelligenza del poema:

> Qualunque ruba quella o quella schianta,
> con bestemmia di fatto offende a Dio,
> che solo all'uso la creò santa.
> (Purg. XXXIII).

Ma è tesi sottilmente suggestiva che nel mentre si giustifica e si coordina con tutto il pensiero e lo sviluppo esegetico (*Commedia* come profezia; parallelismi e richiami, ecc.), dell'opera del nostro dantista, può lasciare perplesso chi non è avviato per quel cammino. In altre parole accettare questa risoluzione (e il Nardi ce ne dà la prova per il disagio e l'attrattiva che dinanzi ad essa ha sentito), comporta accogliere tutto un sistema che da quella scaturisce.

Di là d'ogni rigore di tesi, che forse preoccupa sentirla polemicamente dichiarata nella introduzione all'*Inferno*, il commento è quasi agile e dotto, acuto e persuasivo, proiettato in una serena e minuta prospettiva storica.

L'impegno di risolvere il nucleo morale della *Commedia* non storna mai in moralismo: il riferimento ai precedenti danteschi, ritrovati solo nei libri sacri o negli autori classici, non si esteriorizza in lambiccato eruditismo. Ma ovunque c'è un'adesione schietta e vigorosa al testo; anche i rilievi dello stile e della poesia (come mai nelle altre opere dello stesso) sono visti come atti dell'uomo che medita e, non mai isolati dal fondo umano. Così, per fare un esempio, ai versi del XXXI dell'Inferno:

> Dopo la dolorosa rotta, quando
> Carlo Magno perdè la santa gesta,
> non sonò sì terribilmente Orlando
> (vv. 16-18),

il Pietrobono pone il seguente smaliziato commento: «I suoni pieni, che si rimandano l'eco da parola a parola, l'andamento grave, lo scoppio alto, irresistibile dello squillo che prorompe ne' due tronchi del terzo verso — *non sonò sì* — si prolunga nel *terribilmente*, e rimormora, come voce di tuono che, ripercuotendosi da monte a monte, ne fanno una terzina di squisita fattura, degna di gareggiare nella sua brevità con la descrizione formosa che se ne legge nella *Chanson de Roland*». L'esame formale, che dunque non manca, è sempre legato al concreto di un riferimento, ambientato in un tempo adatto storicamente allo spirito della *Commedia*. Ancora di più la naturalezza di questi riferimenti sembra scaturita dalla stessa parola di Dante, avviata e suggerita dallo stesso poeta. Tra i dantisti forse il Pietrobono è il meno curioso, il più modesto lettore di opere ed autori (al di là dei suoi Dante e Pascoli), e certamente da ciò deriva quella pudica riserva, quel candore che sa tradursi, com'è nelle anime nobili, in forza e risolutezza. Le sue figure non hanno mai un distacco dal tempo di Dante e dall'atmosfera in cui operano, non assumono toni e interessi legati all'età dei critici. Al Manfredi iroso che si prodigava dinanzi ai poeti contro papi e vescovi, sottentra un Manfredi, più naturale nel mondo del Purgatorio, che comprime ogni risentimento e continua con calma: «Per la lor maledizione sì non si perde»; mentre, al contrario, Farinata, scaricato dall'accensione desanctisiana, si muove come un'anima deve appunto muoversi nell'*Inferno*: «tutto faceva presagire che Farinata («Ma non cinquanta volte fia raccesa...») si preparava alla riscossa, anche quel *se*, che ripete. Ma egli da coperto combattente, prima mostra di puntare altrove, e poi, quando vede scoperto l'avversario, lo ferisce in pieno». Così in altro senso, S. Pier Damiano o San Benedetto, dinanzi alla corruzione umana, s'armano di sdegno o di accortezza, come era naturale che agissero in un mondo in cui fede è milizia.

All'idea centrale del Pietrobono, si rapportano alcuni motivi di altri critici, ma slegati e impoveriti in una generica esaltazione della *divinità* di Dante, come nella Sticco o nel Manacorda, in cui più propriamente la *divinità* s'innalza in *spiritualità*, perdendo linea e senso umani.

Aldo Vallone

● Il nostro collaboratore Carlo Martini ha vinto il premio nazionale di poesia «*Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*» (L. 100.000). Commissione: G. Alessandrini, E. Allodoli, C. Alloti, A. Broadi Omar, R. Cannavale, A. Capasso, G. Cogni, R. Dei Grata, L. Fiumi, E. Jenco, A. Ugolini. Il Martini è stato inoltre segnalato nel premio «*Quattro Arti*», per un saggio critico. Commissione: G. Bellonci, G. Doria, G. B. Angioletti, L. Anceschi, M. Sansone, R. Assunto, A. Sava. Ha vinto: Leone Piccioni con un saggio dedicato a Pavese («Vita e morte di Pavese»). Premi minori a P. P. Pasolini e F. Rizzo.

«LA DANTE»

● La «Dante» di Montevideo ha diramato a tutti i direttori dei licei dell'Uruguay il bando di concorso per un componimento sul tema «Leonardo e la sua opera». L'attuazione pratica dell'iniziativa è affidata alla Sezione Universitaria della «Dante» di Montevideo. La Commissione giudicatrice sarà presieduta dall'Ambasciatore d'Italia in Uruguay, che ha posto un premio di 500 pesos da assegnare al primo studente classificato.

● Durante le celebrazioni della «Giornata della Dante», svoltasi recentemente a Marburg, il dott. Francesco Politi ha tenuto una applaudita conferenza sulla figura di Dante uomo mettendo in risalto il significato etico e umano del Poeta.

● Per la «settimana internazionale di Kiel», il Comitato di quella città ha organizzato una mostra del libro italiano con 400 esemplari di altissimo valore, una mostra di ceramiche dell'Istituto Internazionale di Faenza, una mostra di litografie e di riproduzioni delle chiese di Roma, nonchè la proiezione di film e documentari italiani. Le mostre sono state visitate dall'Ambasciatore d'Italia S. E. Babuscio Rizzo e da altre personalità della cultura e dell'arte.

● Nella chiesa di San Bonaventura a Lione il Comitato locale ha organizzato un concerto di musica religiosa di autori italiani. Recentemente, si sono chiusi, nella stessa città, i corsi di lingua e di letteratura italiani tenuti dalla «Dante».

● Un folto stuolo di personalità della cultura e dell'arte è intervenuto alla commemorazione di Leonardo da Vinci tenuta a Imperia dal prof. Carlo Gonan. L'oratore è stato presentato al pubblico dal dott. Armando Bianchini, presidente del Comitato.

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma